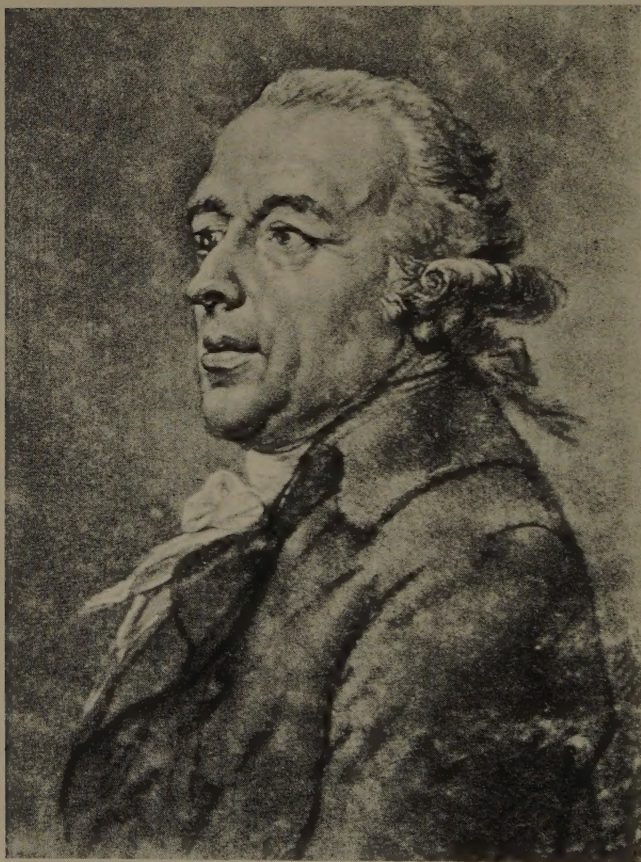


UNIVERSITY OF ARIZONA



39001003001495



JOHANN GOTTLIEB NAUMANN

Kreidezeichnung von Anton Graff. Dresden, Kupferstichkabinett

Johann Gottlieb Naumann
als Opernkomponist

(1741—1801)

Mit neuen Beiträgen
zur Musikgeschichte Dresdens
und Stockholms

von

Richard Engländer



1922

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig

All rights reserved. No part of this publication
may be reproduced, stored in a retrieval system,
or transmitted, in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording,
or otherwise, without the prior permission of
Gregg International Publishers Limited

Reprinted in agreement with the original
publishers Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

S.B.N. - 0: 576.28158.1

Republished in 1970 by Gregg International Publishers Limited
Westmead, Farnborough, Hants., England

Printed in offset by Franz Wolf, Heppenheim/Bergstrasse
Western Germany

Dem Andenken Ilse Schweitzers

Vorwort.

Von einer umfangreichen Studie über das Thema »Naumann als Opernkomponist«, die ich im Herbst 1914 (kurz vor der Einberufung zu vierjährigem Kriegsdienste) beendet hatte, und deren Veröffentlichung damals unterbleiben mußte¹, weicht die vorliegende Arbeit in erheblichem Maße ab. Die Zwischenzeit hat eine Reihe wichtiger Publikationen zur Operngeschichte des 18. Jahrhunderts gebracht (besonders von H. Abert und H. Goldschmidt). Überdies habe ich im Zusammenhang mit eigenen Veröffentlichungen (in der »Zeitschrift für Musikwissenschaft«, im »Neuen Archiv für sächsische Geschichte« u. a.) sowie bei erneuten Studien in den Nachkriegsjahren über manche Frage, die im Bereich des Hauptthemas dieses Buches liegt, weiter Klarheit gewonnen. Von selbst ergab sich damit die Notwendigkeit eines Umgestaltens und Ergänzens auf der einen Seite, die Möglichkeit eines Ausschaltens oder des Beschränkens auf kurze Hinweise auf der anderen Seite, so daß im wesentlichen eine Neuschöpfung vorliegt.

Bei meinen Studien habe ich allenthalben das größte Entgegenkommen gefunden: bei der Leitung des Hauptstaatsarchivs und der Staatsoper Dresden, des Reichsarchivs und der Kgl. Oper Stockholm ebenso, wie bei den Vorständen der vielen in Frage kommenden Bibliotheken Deutschlands und Italiens (unter ihnen besonders des Liceo musicale von Bologna und des Klosters Montecassino), der Bibliotheken von Wien, Stockholm, Uppsala, Kopenhagen, Riga, Washington. Dank schulde ich vor allem Herrn Bibliothekar und Organist C. F. Hennerberg von der Musikalischen Akademie in Stockholm, der mir das Beschaffen der schwedischen Unterlagen sehr erleichterte, sowie Herrn Bibliothekar Arno Reichert, der mir bei meinen Arbeiten in der Dresdner Landesbibliothek stets mit Rat und Tat zur Seite stand. Die Verwertung sehr belangvollen Briefmaterials ermöglichten mir in höchst liebenswürdiger Weise — außer den in den betreffenden Abschnitten zitierten Bibliotheken — der Verlag Breitkopf & Härtel und besonders der inzwischen verstorbene

¹ Nur ein kurzer Ausschnitt erschien 1916 als Berliner Dissertation im Druck.

Professor Dr. Ernst Naumann in Jena (ein Enkel des Komponisten), der mir kurz vor seinem Tode die Kopie einiger Briefe bzw. Briefauszüge gütigst zur Veröffentlichung übermittelte. Herzlichen Dank sage ich Herrn Geheimrat Professor Dr. Hermann Kretzschmar für viele wertvolle Anregungen beim Entstehen dieser Arbeit. Auch bin ich Herrn Geheimrat Dr. Lehrs, dem Direktor des Kupferstichkabinetts Dresden, verpflichtet, der mir die Graffsche Zeichnung¹ zur Wiedergabe im Lichtdruckverfahren zur Verfügung stellte.

Dresden, im Januar 1922.

Richard Engländer.

¹ Sie dürfte um 1795 entstanden sein (vgl. J. Vogel, Anton Graff [1898], S. 13). Bilder Naumanns von der Hand Graffs existieren aus den Jahren 1783 und 1800.

Inhalt.

Einleitung	Seite 1
-----------------------------	------------

Erster Teil: Biographische Grundlegung.

I. Bis zur Anstellung in kurfürstlich-sächsischem Dienst.	
a) Bis zur Abreise nach Italien	17
b) Bis zur Rückkehr nach Dresden	20
II. Vom Dienstantritt in Dresden bis zur ersten schwedischen Reise	26
III. Tätigkeit in Schweden	65
IV. Die Kopenhagener Reise	80
V. Die Berliner Reise	90
VI. Tätigkeit in Dresden seit der ersten schwedischen Reise. Beziehungen zu Schwerin und Schwedt	95

Zweiter Teil: Daten zur Geschichte der Naumannschen Opern. Bibliographie der Opern.

I. Erstes Opernschaffen	130
II. Die italienischen Opern zwischen 1767 und 1776	132
III. Die schwedischen Opern	144
IV. Die dänische Oper »Orpheus«	156
V. Die Berliner Opern	160
VI. Die Dresdner Opern von 1781 bis 1801	166

Dritter Teil: Die Werke.

I. Zu Naumanns ersten Opernversuchen	177
II. Die italienischen Opern zwischen 1767 und 1776.	
a) Opera seria	178
b) Opera buffa	229
III. Die schwedischen Opern	242
IV. Die dänische Oper »Orpheus«	292
V. Die Berliner Opern	304
VI. Die Dresdner Opern von 1781 bis 1801	325

Vierter Teil: Schlußbetrachtungen.

I. Zur Persönlichkeit Naumanns	363
II. Das frühromantische Element in Naumanns musikalischem Stil	374

Anhang.

Anhang A. Das Decret von 1765 und die Gesuche Naumanns . .	389
Anhang B. Briefe	394
Probeseite aus »Gustaf Wasa« (Faksimile)	415

Register	417
Berichtigungen	430

Notenbeilagen.

Verzeichnis der Abkürzungen:

M. (= Meißner) für: Bruchstücke zur Biographie J. G. Naumanns von A. G. Meißner; 2. Aufl. (Wien 1814).

Sch. (= G. H. v. Schubert, der Verfasser der Vorrede) für: Des sächs. Kapellmeisters Naumanns Leben in sprechenden Zügen dargestellt (Dresden 1841 bzw. 1844), anonym.

Ferner:

DDT für: Denkmäler deutscher Tonkunst.

DTB » : » der Tonkunst in Bayern.

DTÖ » : » » » Österreich.

IMG » : [Zeitschr. bzw. Sammelbände d.] Internationalen Musik-Gesellschaft.

ZfM » : Zeitschrift für Musikwissenschaft.

Archivalische Nachweise ohne nähere Angabe des Aktentitels beziehen sich auf die Acta »*Das Churfürstl. Orchestre und dessen Unterhaltung, ingleichen das große Opern Hausß und andere zum Departement des Directeurs des Plaisirs gehörige Angelegenheiten betr.*« bzw. auf die Acta »*Die Schauspiele und Redouten auf dem Churfürstl. kleinen Theater betr.*« (Dresden, Hauptstaatsarchiv).



Die Wiedergabe der Notenbeispiele im Verlauf der Darstellung und in der Beilage erfolgt im wesentlichen entsprechend der Schreibweise der Vorlagen, besonders der in Frage kommenden autographischen Partituren und gedruckten Klavierauszüge. Doch werden notwendige Versetzungszeichen zuweilen hinzunotiert und die üblichen Abkürzungen eingeführt (f statt forte z. B.).

Einleitung.

Johann Gottlieb Naumann wird in deutschen Musik- und Theaterzeitschriften um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts mit anderen deutschen Musikern von internationaler Bedeutung aus der zweiten Jahrhunderthälfte in einem Zusammenhang genannt¹. Ein Blick in die ersten zehn Jahrgänge der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« etwa läßt erkennen, daß' noch Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, im ersten Jahrzehnt nach dem Tode des Schöpfers, eine Anzahl Naumannscher Werke wie das »Vater unser«, die Asdur-Messe, der 96. Psalm, der »Amphion« und dazu Einzelnummern aus Opern und Oratorien bekannt und geschätzt waren. Der »Pilgergesang« aus dem Oratorium »*I pellegrini*« (1798) wird 1809 gelegentlich einer Aufführung im Leipziger Gewandhaus als »eben jetzt ein Lieblingsstück vieler guter Sängerinnen und Sänger« genannt².

¹ Z. B. Allg. Mus. Ztg. I, Sp. 37 ff.: »Gedanken über die Oper«: Von bedeutenden deutschen Opernkomponisten werden, nach Mozart, Hasse und Naumann genannt, »dessen zartempfindender Geist besonders in den Arbeiten seiner früheren und mittleren männlichen Jahre . . . die Zuhörer, wohin er will, nicht fortreißt, aber überstimmt«. Allg. Mus. Ztg. III, Sp. 209: »An das scheidende Jahrhundert« von Christmann (Dez. 1800): »Nur deiner thatenreichen Epoche war es vorbehalten, das deutsche Schauspiel von allen Schlacken eines verdorbenen Geschmacks zu reinigen und im lyrischen Drama Italien den Lorbeer aus der Hand zu winden. Durch Standfuß, Hiller, Neefe und Benda brachest du ihm die Bahn, und was du durch die Meisterhände dieser Männer unvollendet ließest, das vollendetest du durch Mozart, Naumann, Reichardt, Winter, Kunzen. Auch Haydn, dieser Liebling der Grazien, ist dein Zeitgenosse.« Allg. Mus. Ztg. II, Sp. 331: In der Einleitung von »Über den jetzigen Zustand der Musik in Italien« von Orti (Nov. 1799) wird als Zeugnis für den hohen Stand der Musik (speziell der Instrumentalmusik) in Deutschland u. a. auf »die mannigfaltigen und vortrefflichen Werke eines Mozart, Haydn, Reichardt und Naumann« verwiesen. Allg. Mus. Ztg. XVI, 1814, (Sp. 874) im »Rückblicke bey Schluß des Jahres« von E. L. Gerber, heißt es für Naumann: »Der Verlust dieses vortrefflichen Componisten für Kirche und Theater möchte für Dresden, wenigstens vor der Hand, gewiß unersetzlich bleiben; in Ansehung des schönen Gesanges seiner Mittelstimmen hingegen, vielleicht in ganz Europa.« Im Neuen Teutschen Merk. 1803, I, S. 109 ff. führt Elisa v. d. Recke einen Vergleich zwischen Naumann und Gluck durch, u. a.: 1783/84 glänzte Glucks »*Iphigenie*« in Frankreich, Naumanns »*Cora*« im Norden; »Glucks Verehrer versicherten, daß nur Naumann sich mit diesem gefühlvollen Komponisten messen könne, und so blieben Naumann und Gluck in meiner Idee verschwistert usw.« Vgl. auch das Gedicht: »Naumanns Manen« von L. N. (wahrscheinlich Leopold Neumann!) in den Dresd. Gelehrt. Anzeigen 1801 (47. St., S. 375).

² Allg. Mus. Ztg. XI, Sp. 302.

Als jedoch derselbe Pilgergesang 1821 in einem Konzert im königlichen Schauspielhaus zu Berlin aufgeführt wird, ist von Naumann als von dem »mit Unrecht fast ganz vergessenen deutschen Tonsetzer« die Rede¹. Einige Jahre später klagt Naumanns Witwe über das »jugement injuste que lui prépare la génération présente«² und über den jähen Niedergang des Ruhmes, der mit dem Namen Naumann im letzten Drittel des Jahrhunderts in ganz Europa verbunden gewesen war.

Im weiteren Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts bewahrt sich »Cora« zwar innerhalb stiller häuslicher Musikpflege überraschende Lebenskraft, gewinnt das »Vater unser« von Zeit zu Zeit neue Verehrer in Musikerkreisen, vollends als 1824 C. M. v. Weber bei der Klopstockfeier in Quedlinburg neben Beethovens »Eroica« und Händels »Messias« (III. Teil) Naumanns Werk wieder aufführt, und gleichzeitig Breitkopf Partitur und Klavierauszug herausgibt, drei- und zwanzig Jahre nach Naumanns Tode. Aber dem Gesamtwerk Naumanns eine Stellung im öffentlichen Musikleben Deutschlands wiederzugewinnen, will nicht gelingen, wobei allerdings zu bedenken ist, daß ein großer und nicht der schlechteste Teil seines Schaffens schon zu seinen Lebzeiten an einer Auswirkung in die Breite behindert worden ist (so der Hauptbestand der Dresdner Kirchenmusik, die Dresdner Festopern; »Medea«, »Gustaf Wasa«). Jener Pilgergesang, ins Deutsche (u. a. Tiedge!), Englische, Französische, Schwedische übersetzt, in den verschiedensten Arrangements ediert, taucht zunächst im Konzert, dann in der Kirche (dies besonders in Sachsen) immer wieder auf. Ein Teil der katholischen Kirchenmusik hält sich an einzelnen dafür in Betracht kommenden Stellen. Noch 1886 bestätigte Emil Naumann (Allgem. deutsche Biogr.) das Vorkommen Naumannscher Messen (vor allem derjenigen in Asdur und amoll), Vespern, Litaneien in Österreichisch-Böhmen und im katholischen Rheinland, und noch jetzt gehört eine Reihe Werke zum stehenden Repertoire der katholischen Kirchen-

¹ Ztg. f. Theat. u. Mus. I, Nr. 10, S. 38. Es klingt schon etwas nach Vergänglichkeit, wenn die Kritik der »Vater unser«-Aufführung in der Frauenkirche unter Fr. Schubert 1809 von der »Beliebtheit« redet, »die Naumanns Kompositionen mit Recht hier noch immer genießen« (Allg. Mus. Ztg. XII, Sp. 236). Vgl. dazu noch die Dresdner Korrespondenzen der Allg. Mus. Ztg. VII, Sp. 537, u. VIII, Sp. 283.

² Brief v. 10. Okt. 1829 (aus dem Antiquar. Liepmannssohn; im Bes. des Verf.). Dieser bezieht sich auf die von Elisa v. d. Recke angeregte Herausgabe einiger Werke Naumanns, verbunden mit einer »critique vraie et impartiale«: »... vous jugerez Monsieur la satisfaction que me devoit occasioner telle nouvelle comme je sentois bien que la reputation de Nauman depuis si longtemps terni autant par des jugement absurdes, que des comparaisons abjectes, ne pouvoit se sauver du jugement injuste que lui prépare la génération présente que par un miracle, et ce miracle serait, si un auteur d'un mérite distingué daignasse s'opposer à l'opinion générale, en rendant justice à son talent, et appaisant par la ses mânes si longuement et grièvement molesté.«

musik in Dresden und zwar gerade für die Haupttage des Kirchenjahres¹.

Im ganzen genommen führt Naumanns Musik schon um die Mitte des Jahrhunderts nur noch ein sozusagen unterirdisches Dasein: sie erscheint mit Einzelsätzen, besonders aus dem Bereich der Kirchenmusik (der »Pilgergesang« wieder voran), in Sammlungen von Musterbeispielen (z. B. *The church Choralist* [1886]; *Auswahl vorzüglicher Musikwerke* [1836]; *Echos du monde religieux*; *Commers Musica sacra*); sie lebt im Herzen vieler Musiker der romantischen Periode². Am längsten hat sich der Name Naumann aus natürlichen Gründen in Schweden gehalten (s. darüber später).

Naumanns Bedeutung für seine Zeit offenbart sich schon in dem Interesse, das den Einzelheiten seiner Biographie noch bei Lebzeiten oder unmittelbar nach seinem Tode gewidmet wurde, wobei wohl das Ungewöhnliche, Packende seines Entwicklungsganges bekräftigend gewirkt haben mag. Freundschaftliche Anteilnahme und — auf seiten Naumanns — persönliche Mittheilbarkeit, Ordnungsliebe taten ein übriges. Der Verfasser einer Naumann-Monographie befindet sich in der günstigen Lage, bereits einer biographischen Unterlage gegenüberzustehen, die den Wert autobiographischer Lebendigkeit oder zwangloser Erzählerfreude von befreundeter Seite mit der Zuverlässigkeit eines diplomatisch beweiskräftigen Materials verbindet, wie es die Literatur selten bietet.

Die grundlegende Arbeit ist das Werk von August Gottlieb Meißner³: »Bruchstücke zur Biographie J. G. Naumann's«, von dem der erste Teil 1803, der zweite 1804 zuerst erschien⁴, und das dann 1814 im unveränderten Neudruck herauskommt⁵. Voraus oder nebenher gehen kleine Beiträge: von Gerbers Lexikongaben abgesehen, die Skizze in Kläbes »Neuestem Gelehrten Dresden«⁶, zwei Aufsätze Elisa v. d. Reckes in Wielands »Neuem

¹ Aufgezählt bei K. Pembaur, *Drei Jahrhunderte Kirchenmusik am Sächsischen Hofe* (Dresden 1920), und O. Schmid, *Die Kirchenmusik in der Katholischen (Hof-)Kirche* (Sonderabdr. a. Mittlg. d. Vereins f. Gesch. Dresdens, Heft 29, S. 32).

² Eine historische Begründung für die Tatsache, daß Naumann so bald vergessen wurde, versucht der um seine Wiedererweckung bemühte Rochlitz (*Für Freunde der Tonkunst* III, 1, S. 5 ff.). Er rechnet Naumann (wie ebenso Bach oder Händel) zu der Kategorie der im allgemeinen zunächst schnell veraltenden Künstler, die eine ganze Epoche (in diesem Falle die Hassesche) abschließen, nicht aber eine neue einleiten.

³ Über ihn s. R. Fürst: »August Gottl. Meißner. Eine Darstellung seines Lebens und seiner Schriften mit Quellenuntersuchungen« (2. Aufl., Berlin 1900).

⁴ Prag, bei K. Barth; die Vorrede zu I vom April 1803, zu II vom Juli 1804 datiert.

⁵ Wien, in Komm. bei Ant. Doll.

⁶ *Neuestes gelehrtes Dresden oder Nachrichten von jetzt lebenden Dresdn. Gelehrten, Schriftstellern, Künstlern, Biblioth. und Kunstsammlern* (Leipzig bey Voss & Co. 1796) hgb. von J. G. A. Kläbe, S. 100. Der Artikel geht nach

Teutschen Merkur¹, ein anderer — allerdings erst viel später verfaßt — von Rochlitz². Eine größere Arbeit, die Naumanns langjähriger Freund Joh. Leop. Neumann dem Komponisten selbst gesprochen hatte³, kam nicht zustande.

Das Werk Meißners, das das Hauptmaterial der im Interesse Naumanns unermüdlich tätigen Elisa von der Recke und ihrer Schwester Dorothea von Kurland verdankt, erhält seinen Wert — ganz abgesehen davon, daß es auf persönlicher Überlieferung fußt — besonders durch das Ausbreiten des auf Naumann bezüglichen Dresdner Aktenmaterials, soweit es Naumann in Duplikaten zugestellt wurde, sowie durch ein ungewöhnlich reiches Angebot von Briefen, die zumeist wortgetreu abgedruckt werden. Die damit zugleich sich ergebenden Schwächen, die Überwucherung der Darstellung durch eine Überfülle anekdotenhafter Details, der völlige Verzicht auf musikalische Einzelbesprechungen⁴ — Fehler, die das ausführliche Referat der Allg. Mus. Ztg.⁵ stark rügt — läßt sich der heutige Leser gern gefallen. Ihm ist das Buch gerade in seiner Urgestalt lieb als reiches musikkulturelles Zeitbild, als Pendant zu Dittersdorfs Selbstbiographie.

Meißner hat mit seinem Werke unmittelbare Nachfolger gefunden. Zunächst in dem anonymen Autor von »Des Sächsischen Kapellmeisters Naumann's Leben in sprechenden Zügen dargestellt« (Dresden, Verl. von Justus Naumann, 1841)⁶, der in vornehmlich moralisierender Absicht Meißners Werk, und zwar mit offener Bezugnahme auf diesen in der Einleitung, fast wörtlich zu-

Meißner (S. 103 und 347) auf persönliche von Naumanns gelieferte Daten zurück; er enthält aber Unrichtigkeiten, so das falsche Geburtsdatum.

¹ 1799, II, S. 343; 1803, I, S. 107, 190, 274 ff. Dieser letztere (»Über Naumann, den guten Menschen und großen Künstler«) auch separ. erschienen (anonym s. l. e. a., mit Vorrede von B.)

² Für Freunde der Tonkunst III (1. Aufl. 1830) in: »Zur Erinnerung an Zeitgenossen und einige ihrer Hauptwerke.«

³ Angekündigt im Journ. d. Lux. u. d. Mod. 1801, S. 687 (vgl. Zeitung f. d. elegante Welt 1801, Nr. 141) durch Oberkriegskommissar Neumann selbst, 15. Nov. 1801; vgl. Neuer Teutscher Merkur 1803, I, S. 210: E. v. d. Recke ermunterte Meißner, Naumanns Biograph zu werden. Früher noch versprach es Neumann, der ein interessantes Tagebuch besitzt, aus der Zeit, »wo Naumann in Stockholm Epoche machte«.

⁴ Diese Lücke sollte durch H. Himmel ausgefüllt werden. Daß aber über die textlichen Vorwürfe der Vokalwerke mancherlei gesagt wird, ist nicht verwunderlich. Es geschieht, Meißners vielfach bewiesener literarischer Streitsucht entsprechend (Fürst, S. 90 ff.) in gehässiger Absicht, von der nur der Dichter des »Gustaf Wasa« verschont geblieben ist.

⁵ V, Sp. 641 ff.; VII, Sp. 357 ff.

⁶ 1841 erscheint es in zwei Einzelbänden neu: »Des sächsischen Kapellmeisters Joh. Gottl. Naumann Jugendgeschichte in sprechenden Zügen dargestellt mit einer Vorrede von Dr. Gotthilf Heinrich von Schubert, Hofrath etc.« und: »Des sächsischen Kapellmeisters Joh. Gottl. Naumann Künstler- und Familien-Leben als Fortsetzung seiner Jugendgeschichte«.

grunde legt; überdies aber neuere Ergänzungen sich zunutze macht, vor allem verschiedentlich weitere »Originalmanuskripte, die ihm durch die Güte von einigen Verehrern Naumanns und vorzüglich dessen Söhnen zu Händen gekommen«¹, hat einflechten können. Meißners Darstellung, die auf diese Weise im wesentlichen nur eine neue, etwas veränderte Auflage erhält, hat dabei, schon durch die Art des Druckes, an Umständlichkeit sehr zugenommen.

An Meißner und den (von der Empfehlung G. H. von Schuberts, des bekannten Naturphilosophen gestützten) nur wenig veränderten Neudruck von 1841 bzw. 1844 hat sich dann M. J. Nestler² angeschlossen.

Er hat ganz den Zweck eines angenehmen und faßlichen Lesebuches für lokal-interessierte Dresdner Leser vor Augen gehabt und seinen Stoff in kurze Abschnitte geteilt. Wie sich bei einem eingehenden Vergleich ergibt, bietet Nestler in geschickter Gruppierung eine Kompilation von Meißners »Bruchstücken« und der anonymen Veröffentlichung von 1841, indem er deren Text mit zweckentsprechenden Kürzungen meist wörtlich abdruckt und durch populär-geschichtliche Zustandsschilderungen, stilistische Floskeln, aber auch eine Anzahl von eigenen Feststellungen³ sowie Konjekturen verbrämt. Ergeben sich durch diese letzteren, durch die wechselseitige Benutzung der zwei Werke, durch willkürliche Zusammenziehung oder Kürzung der aus den beiden Quellen herausgezogenen Briefe, schließlich auch unkritische Benutzung weiterer Quellen (z. B. Kläbe) Fehler und Ungenauigkeiten aller Art, wogegen die wenigen offenkundigen Versehen Meißners (so seine Datierung der ersten schwedischen Reise und der Erstaufführung der »Cora«) unkorrigiert bleiben, so erhält das an und für sich wohl harmlos gemeinte Buch durch den Umstand, daß die Veröffentlichung von 1841 nirgends, Meißner nur in nebensächlichen Momenten⁴ zitiert wird, fast den Charakter eines Plagiats⁵.

¹ Z. B. Briefe religiösen Inhalts, S. 124/26; Briefwechsel mit der Braut, S. 294 ff.

² Der kursächsische Kapellmeister Naumann aus Blasewitz. Eine Darstellung seiner Lebensschicksale von M. J. Nestler (Dresden 1901).

³ Verwendung von Tauf- und Trauakten usw., die sich im allgemeinen als zuverlässig erwiesen (z. B. S. 183/90, S. 175, S. 191); Benutzung von Elisas Mitteilungen im Neuen Teutschen Merkur (1803), besonders der Tagebuchaufzeichnungen Elisas (Dresd. Landesbibl.), offenbar unabhängig von Rachel (s. u.).

⁴ So S. 8, 15, 177, 184.

⁵ Kritiken über das Werk: Jahresber. für neue deutsche Literaturgesch. Bd. XIII (1902), S. 511 von A. Heuß, der offenbar das Werk Meißners nicht kannte, daher die Gründlichkeit des Verfassers, seine Materialbeherrschung über Gebühr lobt; ZIMG II, 3. Heft von O. Fleischer, der zwar unrichtige Angaben über Erscheinen und Herausgabe der zwei früheren Biographien macht, aber eine im wesentlichen zutreffende Charakterisierung des Nestlerschen Werkes gibt. Vgl. ferner Literar. Zentralbl. f. Deutschl. 1902, Sp. 777 und — in schärferem Tone — Reinh. Kade (Montagsbeil. z. Dresdn. Anzeiger 1901, Nr. 43)

Zu den ausführlichen Biographien kommen Aufsätze oder biographische Skizzen in Zeitungen und Zeitschriften¹. Aus älterer Zeit ist der erwähnte Aufsatz von Rochlitz (1830) hervorzuheben, der mit einigen von Meißner übergangenen Anekdoten das Interesse für den von ihm hochverehrten Naumann neu zu beleben trachtet, im übrigen aber den Versuch einer historischen Wertung der künstlerischen Persönlichkeit mit einer ausführlichen Analyse des »Vater unser« verbindet. Von der neueren Literatur besitzt nur der Artikel von Paul Rachel selbständigen Wert². Unter den Artikeln in in- und ausländischen Lexicis ragen diejenigen von Emil Naumann (Allg. deutsch. Biogr. 1886) und von Tob. Norlind (Allmânt Musiklexikon 1916) hervor.

Wichtige Ergänzungen bringen die, die Biographie Naumanns streifenden lokal- und theatergeschichtlichen Arbeiten, von denen vorläufig nur diejenigen von Mor. Fürstenau³ und Rob. Pröls⁴ erwähnt seien. In neuerer Zeit ist durch Rud. Cahn-Speyer zum ersten Male eine Dresdner Musikerpersönlichkeit des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts unter Ausnutzung allen Quellenmaterials gezeichnet worden⁵, wobei ebenfalls viele für das Dresdner Musikleben jener Zeit wie für dessen Hauptpersönlichkeit Naumann wichtige Einzelheiten ans Licht gezogen wurden.

Nach Cahn-Speyers Vorgang ist weiterhin von Rob. Haas (s. u.) und von mir selbst in verschiedenen Arbeiten auf das Dresdner Aktenmaterial der zweiten Jahrhunderthälfte unmittelbar zurückgegangen worden, das bei Fürstenau (wie sich immer deutlicher herausstellt) eine nur oberflächliche Behandlung erfahren hat. Schon um einige Vorurteile zu beseitigen, die bisher die Betrachtung der musikalischen und theatralischen Verhältnisse Dresdens in jener Zeit beeinträchtigt haben, sollen auch im folgenden die Dresdner Akten über den Naumannschen Bezirk hinaus herangezogen werden. Im besonderen wird dabei auf eine archivalische Studie Bezug genommen werden, die in der Zeitschrift für Musikwissenschaft, 4. Jahrg., Heft 4, veröffentlicht wurde (R. Engländer, Zur Musikgeschichte Dresdens gegen 1800).

und H. Beschorner (Neues Arch. f. sächs. Geschichte XXIV 360: »für die wissenschaftliche Kritik ... erledigt«).

¹ Vgl. dazu besonders die Aufzählung im Vorwort der Biographie von 1841.

² Montagsbeilage z. Dresdn. Anz. 1901, Nr. 41 und 42.

³ Beiträge zur Geschichte der Kgl. Sächs. musikal. Kapelle (1849). Vgl. auch: »Die Theater in Dresden 1763 bis 1777« (Mitteil. d. sächs. Altertumsvereins, 25. Heft, 1875). Mit dem Stichwort Fürstenau sind im folgenden stets die »Beiträge« gemeint.

⁴ Geschichte des Hoftheaters zu Dresden von seinen Anfängen bis zum Jahre 1862 (1878).

⁵ Franz Seydelmann als dramatischer Komponist (1909). — Schon hier betone ich, daß ich dieser Arbeit wertvolle Anregungen verdanke, wenn ich auch den Schlußfolgerungen und Formulierungen Cahn-Speyers mehrfach widersprechen muß.

Zur Zeichnung des äußeren Hintergrundes und der geistigen Grundlagen des Naumannschen Wirkens war ferner ein Teil des Briefmaterials, das — trotz Meißners so reicher Ausbeute¹ — noch in Privat- oder Bibliotheksbesitz liegt², ergänzend mit heranzuziehen. Dazu treten als besonders wertvolle Stücke die Aufzeichnungen der Elisa von der Recke, die Paul Rachel der Öffentlichkeit zugänglich gemacht hat³, sowie die durch Hans von Krosigk literarisch ausgeschöpften Briefe und Erinnerungen des Brühlschen Hauses in Seifersdorf⁴.

Die musikalische Seite des Themas Naumann ist in der neueren Literatur nur für Lied (Kretzschmar), Oratorium (Scheering) und Solokantate (Schmitz) in einer tiefer eindringenden Weise berührt worden.

Wenn bei einer Betrachtung des Naumannschen Lebenswerkes das Operschaffen zum Ausgangspunkt gewählt wird, so bedarf das nicht, wie etwa bei Seydelmann, einer besonderen Rechtfertigung. Bei Naumann bestätigt trotz einzelner widersprechender Züge das äußere Bild das innere: der zu Beginn dieser Einleitung allgemein festgestellte, für Naumann einzusetzende Faktor internationalen Ruhmes im letzten Drittel des Jahrhunderts hat seine Grundlage unbedingt im Operschaffen; erst im Laufe des letzten Jahrzehntes tritt in dem persönlichen Streben des Autors wie im äußeren Erfolg deutlich eine Verschiebung zugunsten der Kirchenmusik ein.

In welcher Weise das für die einzelnen Länder, mit denen Naumanns Tätigkeit verwachsen ist, Geltung hat, das wird in den betreffenden Abschnitten charakterisiert werden. Zeigt es sich für Italien, Schweden, Dänemark eindeutig genug⁵, so bedarf es für die

¹ Das reiche, in den Händen der Familie Naumann verwahrte Briefmaterial, das Meißner größtenteils benutzt hat, dessen Rest dann dem Herausgeber von 1841 zur Verfügung stand, ist durch einen Brand in Leipzig vor etwa fünfzig Jahren fast vollständig vernichtet worden, wie Prof. Ernst Naumann mir noch brieflich mitteilte. Vgl. auch Sign. f. d. mus. Welt XXV 514.

² Auch eine Anzahl der für Naumanns italienische Zeit interessierenden Stücke des durch Wiel, Kretzschmar, Mennicke bekanntgewordenen Briefwechsels Hasse-Ortes (Venedig, Museo civico) konnten in Kopie nochmals eingesehen werden. Einzelne Briefe aus dem Naumannschen Kreise hat neuerdings O. Clemen veröffentlicht (s. u.). Vgl. auch G. Kinsky, Katal. d. Musikhistor. Museums von W. Heyer in Köln, Bd. IV (1916), S. 138.

³ Elisa von der Recke, I. Aufzeichnungen und Briefe aus ihren Jugendtagen (1900), II. Tagebücher und Briefe aus ihren Wanderjahren (1902).

⁴ Karl Graf von Brühl, General-Intendant der Kgl. Schauspiele, später der Museen in Berlin, und seine Eltern (1910).

⁵ Im Verlauf der Darstellung wird sich ergeben (aus Daten über Aufführungen und Druckerscheinungen), daß Naumann auch außerhalb seines eigentlichen weit ausgedehnten Aktionsgebietes als Opernkomponist frühzeitig berühmt wurde, so in Frankreich. Hier wird die »Cora« übersetzt, werden italienische Arien in populären Sammlungen (besond. Journal d'Ariettes italiennes) veröffentlicht (vgl. Cramer, Mag. d. Mus. I 2, S. 853). Die Sängerin Mara führt sich in Paris durch den Vortrag eines Naumannschen Rondos aus »Ipermestra« ein (Lit. u. Theat.-

Form, in der diese Behauptung für deutschen Boden gilt, schon hier einer vorläufigen Bestimmung. Dabei ist immer neben der Frage nach der Geltung Naumanns in Deutschland die Sonderfrage nach seiner Bewertung als eines deutschen und nicht nur pseudo-italienischen Musikers im Auge zu behalten.

Zu einem ganz großen Namen wird Naumann im deutschen Sprachgebiet und, streng genommen, in Dresden selbst¹, eigentlich erst auf dem Umwege über Schweden, durch die »Cora«. Ein gedruckter Klavierauszug mit einer ausgezeichneten deutschen Übersetzung als alleinigem Text und eine kluggeleitete literarische Propaganda waren die damals seltenen Hilfsmittel zu dem Enderfolge: daß das Werk, entgegen seiner wahren Herkunft, als ein vollwertiger neuer Beitrag zur der Gattung »deutsche Oper« bei uns ins Allgemeinbewußtsein aufgenommen wurde, wozu der Umstand wesentlich beitrug, daß »Cora« als deutsche »große Oper« über zwei Jahre früher hier bekannt wurde als in ihrem Mutterlande Schweden². Textliche und musikalische Eigenart des Werkes bringen es dann zuwege, daß dieses, wenigstens in der räumlichen und zeitlichen Ausbreitung seines Ruhmes, seine rassereineren Rivalen, Schweitzers »Alceste« und Holzbauers »Günther von Schwarzburg«, weit hinter sich läßt und fast ein Jahrhundert lang im deutschen Sprachgebiet, besonders im nördlichen Deutschland, in einzelnen Stücken bekannt bleibt, während der Name seines Autors selbst fast vergessen ist.

»Cora« als deutsche Oper gibt dem Namen Naumann zugleich in Wien seinen besonderen Klang, wo der Komponist schon einige Jahre zuvor mit seiner »Armida« als Italiener eingeführt worden war (s. u.), wo überhaupt die Dresdner Opernproduktion, als einzige norddeutsche, in den achtziger und neunziger Jahren sich einer gewissen Beliebtheit erfreute³. Die Verehrung, die hier an die »Cora« anknüpft (vor der auch der Kaiser, damals um das Aufblühen seines »Nationalingspiels« besorgt, sich verbeugt)⁴, hat, einseitiger als in Deutschland, aristokratische Färbung⁵. In Wien scheint gar noch

Ztg. 1783, S. 96 u. Gerber); vgl. auch Framéry u. Ginguené, Encyclopédie méthod., Musique I 75 (Art. »Allemagne«): hier wird Naumann 1791 zu den deutschen Opernkomponisten gerechnet, »dont plusieurs Morceaux ont été exécutés à nos concerts avec un succès très-mérité«. In England wurde besonders die Musik des »Amphion« gern gehört (s. u.).

¹ Hier steht frühzeitig eine hitzige Parteigängerschaft Naumanns den Verehrern Schusters gegenüber, der sich in jedem Falle auf einen weiterreichenden Erfolg auf italienischem Boden berufen konnte. (M. 439; D. Schubart, Ideen zu einer Ästhet. d. Tonk. [Ausg. Wien 1806], S. 115 ff.)

² Vgl. ZfM. III 5. S. unt. S. 152⁶.

³ Vgl. Haas, DTÖ XVIII 1, S. XI¹⁶ u. XXV; Cahn-Speyer, S. 41.

⁴ Naumann erhält durch den österreichischen Gesandten in Stockholm, Fürst Kaunitz, eine Tabatière mit der Medaillondarstellung zweier Hauptgestalten der Oper im Auftrage des Kaisers überreicht (Oxenstjernas Depesche Dresden 9. Juni 1782, Stockholm Riksark.; vgl. den S. 71³ zitierten Kexél, S. 30.)

⁵ S. u. S. 150. — Ebenso nimmt sich später der Adel seiner deutschen

im ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts ein fanatischer Verehrerkreis bestanden zu haben, bestrebt, Naumanns Bekenntnis zu einer großen deutschen Oper nachträglich eine erweiterte Bedeutung und mit dieser Naumann-Propaganda zugleich eigenen Bemühungen um Gluck eine Ergänzung zu geben¹. Auch bei der besonderen Berücksichtigung, die Naumanns Werke, Naumanns Ouvertüren und Arien um die Jahrhundertwende an Hauptstädten hochentwickelter Konzertpflege erfahren — im Leipziger Gewandhaus unter Hiller und Schicht², im Schwarzhäuptersaal zu Riga³ — stehen »Cora« und der unter dem Eindruck dieses Publikationserfolges ebenfalls deutsch edierte »Amphion« (ein Lieblingswerk Schichts) im Mittelpunkt.

Cahn-Speyer hat Seydelmann innerhalb des Dresdner Milieus eine Sonderstellung geben wollen, hat ihn besonders als den deutschen Naumann und Schuster (die er summarisch der neapolitanischen Schule zurechnet) gegenüber gestellt.

Zunächst darf bei einem Vergleich Naumanns und Seydelmanns die Einengung des Seydelmannschen Opernschaffens nicht außer acht gelassen werden⁴. Daß Seydelmann ferner mit seiner entschiedenen Parteinahme für die deutsche Sache und die deutsche Bühnenkunst im besonderen keineswegs aus dem Dresdner Gesamtbilde herausfällt,

Kirchenwerke an: Über die »Vater unser«-Aufführungen in Prag 1801 s. M. 370 ff. Über die Aufführung des Naumannschen Oratoriums »Gottes Wege« bei dem Grafen Haugwitz in Wien (der eine eigene Kapelle hielt) unter Mitwirkung von Vogel und Weinmüller, im Winter 1808, berichtet die Gräfin Lulu Thürheim in ihren Memoiren (Mein Leben), herausg. v. R. v. Rhy, I (1913), S. 240/41.

¹ So sind die interessanten Textbücher deutscher Übersetzungen von »Amphion«, »Cora«, »Acis« und »Gustaf Wasa« (handschr. im Arch. d. Gesellsch. d. Musikfr. Wien) aufzufassen, als deren Verfasser sich der Übersetzer der Iphigenie in Aulis« bekennt (s. u.). »Dem König der Kunst, Naumann dem Einzigen« und ähnliche Wendungen auf den Titelblättern sind bezeichnend genug; mindestens bei »Gustaf Wasa« ist ein praktischer Zweck anzunehmen (s. u.).

² Vgl. A. Dörfel, Gesch. d. Gewandhauskonzerte (1884). In Leipzig erscheint Naumann zuerst 1772 mit einer Arie aus »Achille«, dann u. a. im Concert spirituel 1779 mit dem Oratorium »Il Giuseppe riconosciuto« (Dörfel, S. 12 u. 14). Unter Pohlentz wird noch die Asdur-Messe (1834/35) sowie der »Pilgergesang« aufgeführt (1829); letzterer auch noch in einem der »historischen Konzerte« Mendelssohns (ebenda S. 73, 91). S. auch unt. S. 131.

³ In Riga betrifft es besonders die letzten fünfzehn Jahre des Jahrhunderts. (Die für die Geschichte der deutschen Singspiel- wie der Konzertpflege gleich wichtigen Theater- und Konzertzettel werden im Archiv des Dom-museums Riga vollständig verwahrt. Durch Herrn Magister Feuereisen wurde mir bei einem Aufenthalte in Riga im Kriegsdienst, während des Winters 1917, freundlichst der Einblick gewährt. S. auch S. 165). Schauspieler Brandes und Theaterdirektor Koch ebneten in Riga der Dresdner Produktion den Weg (einer lang andauernden Beliebtheit erfreute sich zumal Schusters »Alchymist«!), auch der kurländische Hof und der baltische Adel vermitteln (wie später bei Himmel).

⁴ Er hat z. B. nicht ein einziges Mal Gelegenheit gehabt, eine große ernste Oper zu schreiben, und muß schon darum, oberflächlich betrachtet, weniger neu-neapolitanisch erscheinen.

sondern genau wie Naumann und Schuster im Banne einer zwar zeitlich beschränkten, aber tiefgreifenden Dresdner Situation steht, ist schon oben angedeutet und an anderer Stelle ausführlicher dargelegt worden¹. Zu betonen wäre hier höchstens, daß Naumann mit der ins Deutsche transponierten »Cora« und mit der Umarbeitung des »*Amphion*« äußerlich eindrucksvoller auf seiten der deutschen Bühnenbestrebungen steht, daß wiederum Schuster mit seinem »*Alchymisten*«, einem der größten Bühnenerfolge des deutschen Singspiels überhaupt, seine beiden Dresdner Amtskollegen in der Bühnenwirkung übertroffen hat².

Überdies ist hier noch ein allgemeiner Gesichtspunkt hervorzuheben. Das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts ist die Zeit eigenartiger Versuche der Mischung französischen und italienischen Opernstiles, des wechselseitigen Sichdurchdringens von Elementen der *Seria* und der *Tragédie lyrique* einerseits, der *Opéra comique* und der *Opera buffa* andererseits, wozu (als Wichtigstes) gegenseitige Übertragungen aus diesen zwei Hauptbezirken kommen: Experimente, die eine besondere Zuspitzung in dem Thema: Gluck und in dem Verhältnis des einzelnen Musikers oder der einzelnen nationalen Gesamtheit zu seinem Schaffen erhalten. Die Frage der nationalen Oper, des nationalen Singspiels außerhalb Frankreichs und Italiens aber — darauf ist in der neuen Literatur wiederholt hingewiesen worden, besonders auch von Cahn-Speyer selbst³ — ist, strenggenommen, zunächst weniger eine musikalische als eine literarische Angelegenheit; überdies — und das ist für das vorliegende Thema am bemerkenswertesten — nicht einmal eine Frage, die nur für Deutschland aktuell wird: es handelt sich hier um die selbstverständliche Bemühung, die neuen nationalen Bestrebungen im politischen und geistigen Leben des nördlichen Europas überhaupt⁴ auf Operngebiet auszudehnen, wo es mehr als irgendwo anders einen alten, stets neu befestigten Vorsprung Italiens und Frankreichs einzuholen galt. Diese Tendenz zum Durchbrechen des Opernmonopols der Franzosen und Italiener in den nördlichen Ländern⁵ geht neben

¹ ZfM III, S. 1 ff.

² Ein indirektes Zeugnis für die Popularität der Musik der »Cora« wie des »*Alchymisten*«, die, mit Glucks »*Che farò*« zusammen, naiver plagiatorischer Ausbeutung anheimfielen, s. bei Cramer, *Mag. d. Mus.* 1786 (II), S. 872 ff.; ebenda Naumanns Protest gegen diesen Mißbrauch der »Cora«.

³ A. a. O. S. 3; vgl. seinen Aufsatz: »Über Stilverschiedenheiten des deutschen Singspiels und der italienischen Oper« (*Die Musik* X, S. 207 ff.).

⁴ Darüber Ant. Blanck, *Den nordiska renässansen i sjuttonhundratalets litteratur* (Stockh. 1911).

⁵ Sie wird in ihrer wahren Natur, als eine Teilerscheinung des erstarkenden Nationalbewußtseins nämlich, dann am deutlichsten, wenn zu dem betreffenden Idiom, das der nationalen Geschichte oder Sage entnommene *Sujet* kommt: also in dem deutschen »*Günther*«, dem schwedischen »*Gustaf Wasa*«, dem dänischen »*Holger Danske*« (welchem letzteren übrigens die gesamte nordische Tätigkeit Naumanns zeitlich vorangeht!). Mit dem in Dänemark stärker als

den vielfältigen Versuchen zur Vermischung der beiden Elementarstile nebenher.

Gerade an Hand von Naumanns Operschaffen läßt sich, als an einem Musterbeispiel, beides klarlegen, einmal: der Drang nach nationaler Unabhängigkeit, der sich in Deutschland und — dank den politischen Vorbedingungen, heftiger und erfolgreicher — in Schweden und Dänemark in den 70er und 80er Jahren in Fragen der Oper geltend macht; dann: das Stilproblem in seiner ganzen Ausdehnung (angefangen von den fast unverfälscht italienischen Typen des Anfangs bis hin zu den vielfarbigen Mischgebilden der zweiten Dresdner Periode), und zwar gerade auch in seiner Abbiegung nach Seiten des Gluckschen Operntyps, der für Naumann in einer Weise Bedeutung gewann¹, wie — Reichardt ausgenommen — für keinen zweiten Deutschen.

Außerlichkeiten haben Schuld, wenn diese Gesichtspunkte für eine, wenn auch nur oberflächliche Einstellung Naumanns als Opernkomponisten bisher nicht als selbstverständlich galten. Einmal wird der enge Zusammenhang, in den Naumann vor allem durch seine nordische Tätigkeit wie von selbst auch mit den nationaldeutschen Bestrebungen tritt, dadurch verschleiert, daß kein durchaus original-deutsches Bühnenwerk für diese Wendung Zeugnis ablegt; dann aber erleichterte die Erinnerung daran, daß seine Jugendentwicklung einseitiger als bei irgendeinem anderen Deutschen auf italienischem Boden sich vollzieht, und daß er in Dresden unmittelbar nach Hasses Weggang antritt, im Verein mit dem durch die Weber- und die Wagnerbiographie noch jetzt lebendigen Rufe Dresdens als der hartnäckigsten Italienerstadt das Aufkommen eines bequemen Vorurteils², das seine Ausdauer bis in die neueste Zeit bewiesen hat.

Damit ist eigentlich schon gesagt, daß die an sich lohnende Gegenüberstellung der hauptsächlichen Dresdner Musikerindividualitäten der nach-Hasseschen Zeit, im Sinne Cahn-Speyers, zu keinem rechten Resultate führen kann, wenn lediglich mit den allgemeinen Begriffen einer »spezifisch deutschen Art des Empfindens« (daselbst S. 106), einer deutschen »Innigkeit« einerseits, der »kalten Erhabenheit« Hasses und Naumanns, dem »fast ungetrübten« Neapolitanertum Naumanns und Schusters andererseits (S. 4)³ operiert wird, wenn vollends diese Begriffspaare nicht wenigstens durch stilistische Einzelhinweise gestützt werden, wohl aber, wie es bei Cahn-Speyer ge-

in Schweden bemerkbaren Verweben nordischen Volksliedtones tritt dann zugleich ein musikalisches Element auf, das von vornherein an ein bestimmtes Idiom und einen bestimmten Sujetkreis gebunden ist.

¹ Vgl. H. Kretzschmar, *Gesch. d. Oper* (1919), S. 213.

² Auch das oberflächliche Urteil Mozarts ist mitschuldig (vgl. Cahn-Speyer, S. 51²).

³ Auf die Anregungen, die der letzte Mozart und Beethoven gegeben hat, haben erst neuerdings H. Abert (*Mozart I*, S. 624) und A. Sandberger (*Arch. f. Musikwissensch.* II, S. 400) hingewiesen.

schiebt, durch irreführendes Konfrontieren von Beispielen (das. S. 211 ff.)¹.

Was hier mit Bezug auf die Opern Naumanns angedeutet wurde, kann durch einen Seitenblick auf die zwei anderen Hauptgebiete, Kirchenwerke und weltliche vokale Solomusik, nur Bekräftigung und Vertiefung erhalten. Auf kirchenmusikalischem Gebiet erscheint Naumann als der erste der Dresdner Musiker, der, parallele Wege zu den nationalen Opernbestreben einerschlagend, späterhin den Schritt zu einer Kirchenmusik von sozusagen norddeutsch-protestantischer Lokalfarbe macht, ein Schritt, der zuletzt im »*Vater unser*« durch einen der deutschen »*Cora*« werten äußeren Erfolg gelohnt wird.

Es bedeutet das nicht lediglich etwas Äußerliches: eine allmähliche Ausprägung von im strengeren Sinne bodenständigen musikalischen Sprachformen (und zwar über den Seydelmannschen Stärkegrad hinaus!) mußte sich dabei gleichsam von selbst mit ergeben. Dies erst recht bei der Pflege des deutschen Liedes. Auch mit ihm ist der Name Naumann — gleich wichtig für das Freimaurerlied, für Volks- und Gesellschaftslied im Sinne des Höhepunktes der Berliner Schule², wie für die Vorbereitung des modernen Kunstliedes³ — enger verbunden als derjenige Schusters und Seydelmanns. In alien Teilgebieten aber, sehr sinnfällig z. B. in der zu allerhand Experimenten reizenden deutschen wie italienischen Solokantate (wie E. Schmitz gezeigt hat), lassen sich überdies jene von Fall zu Fall wechselnden, eigenartigen stilistischen Mischungsverhältnisse studieren, die im folgenden an Hand von Naumanns Opern näher betrachtet werden sollen.

Kann Naumann zwar in der Tat seine Herkunft aus dem italienischen Lager bis zu seinem Ende nicht gänzlich verleugnen, so gewinnen andererseits — um von allen sonstigen Zwischentönen zunächst abzusehen⁴ — gegen Schluß des Jahrhunderts hin in seinem musikalischen Sprachstil Ausdrucksformen die Oberhand, die mit einer anderwärts kaum wieder zu treffenden Entschiedenheit geradenwegs in das Land der deutschen romantischen Musik hinein führen: eine Tatsache, die in der neuesten Literatur nur von Schering und Schmitz erkannt worden ist.

Damit ist Naumanns äußere und innere künstlerische Stellung in der Geschichte des 18. und 19. Jahrhunderts umrissen, zugleich sind die Gesichtspunkte für die Betrachtung seines Wirkens festgelegt.

¹ Auf die Einseitigkeit der Cahn-Speyerschen Betrachtungsweise weist schon Abert in seiner Kritik des Werkes hin (Zeitschr. d. IMG XI, S. 349 ff.).

² Vgl. H. Kretzschmar, Gesch. d. deutsch. Liedes I (1911), S. 319. — Naumann wird in Liedersammlungen zugleich mit Hiller, Reichardt, Schulz, Seidel aufgenommen (vgl. Allg. Mus. Ztg. XIII, Spalte 55 und 621).

³ Vgl. E. Schmitz, Gesch. d. weltl. Solokantate (1914), S. 296.

⁴ Den französischen Ingredienzien, den Analogien zur Wiener Klassik.

Ist einmal die Wichtigkeit der örtlichen Wandlungen in der biographischen Abwicklung (die hier in ungezwungenster Weise den Grundriß auch für die künstlerische Bewertung abgibt) erkannt, und zugleich damit die Oper als Grundlage des Naumannschen Schaffens (in späterer Zeit vielfach in enger Wechselbeziehung zu den übrigen Sondergebieten, besonders den Oratorien stehend)¹, so ergibt sich die Anlage der vorliegenden Arbeit zugleich mit der Begründung der besonderen Fassung des Themas von selbst: die Berücksichtigung lokaler Einheiten für die Gliederung und die durchaus im Gegenseitigkeitsverhältnis zu entwickelnde Behandlung von Lebensgang und Opern.

Demgemäß spielt sich das I. Kapitel in Dresden und Italien ab bis zum Abschluß der Studien und bis zu den zwei ersten Opernversuchen; das II. Kapitel ebenfalls in Dresden und Italien, von Naumanns Dienstantritt in Dresden an gerechnet. Die entsprechenden Abschnitte des ästhetischen Teils behandeln die italienischen Opern (Seria und Buffa), die Dresden bzw. Italien zugehörig sind. Als III., IV. und V. Kapitel folgen die in einem Zug behandelten beiden schwedischen Reisen, die Tätigkeit in Kopenhagen, in Berlin. Diese Kapitel, äußerlich wie der inneren Bedeutung nach in Parallele stehend, verlangen bei der Opernbesprechung besondere Ausführlichkeit. Das letzte Kapitel holt die zwischen den Reisen liegende Dresdner Zeit nach und faßt sie mit dem Reste der Biographie, die nun im wesentlichen auf Dresden bezogen ist, zusammen, setzt also mit der Rückkehr Naumanns von der ersten schwedischen Reise ein. Sein inneres Band erhält dieser Zeitabschnitt durch die, sowohl bei Betrachtung der Zeitverhältnisse als des individuellen Opernschaffens zu verfolgenden neuen Tendenzen, die ihn gegenüber der in Kapitel II des biographischen und in dem entsprechenden Kapitel des ästhetischen Teiles behandelten Materie auszeichnen. Ein jedes Kapitel der Biographie läßt einem nach Möglichkeit rein aktenmäßig entwickelten Grundriß² eine allgemeine Charakterisierung der Zeit- und Ortsverhältnisse, sowie der Stellung Naumanns innerhalb derselben folgen. Teil II ergänzt den biographischen Teil, indem er die für die Einzelkapitel in Betracht kommenden Opern in chro-

¹ In einem Aufsatz: »Über das jetzt gewöhnliche Aufführen einzelner Opernszenen in Konzerten« von Z. (Allg. Mus. Ztg. I, Nr. 31) heißt es: »Ich hörte sonst in mehreren beträchtlichen Orten Deutschlands, in Berlin, Dresden, Leipzig usw. zuweilen ganze Opern gewisser Art, z. B. die von Naumann, in Konzerten mit allgemeinem Beifall aufführen, — besonders da Naumanns Opern in Dichtung und Musik nicht so überfüllt sind und daher auch von dieser Seite mehr fürs Konzert passend: warum hat man diese Sitte, jetzt soviel ich weiß, ganz verlassen?« Vgl. auch Cramer in der »Musik« (I. Vierteljahr, Kopenhagen 1789, S. 240/43); ferner A. Schering, Gesch. d. Oratoriums (1911), S. 366 ff., und H. Kretzschmar, Führer d. d. Konzerts. II 2 (3. Aufl.), S. 311. S. unten unter »*Amphion*«, »*Cora*«. Vgl. aber dageg. »*Protesilao*«, S. 165⁵.

² Durch Anwendung kleinen Drucks für sich gestellt.

nologischer Folge, mit allen erreichbaren Entstehungs- und Schicksalsdaten versehen, anfügt¹. Der III. Teil, der der Besprechung der Opern gewidmet ist, behandelt das betreffende Material in Kapitel II und VI systematisch, in den übrigen Kapiteln dagegen in (der Chronologie sich anschließenden) Einzelbesprechungen. In einem Schlußteil wird in zusammenfassenden Worten auf die Hauptergebnisse der vorhergehenden biographischen wie ästhetischen Darlegungen Bezug genommen.

¹ So ist die Möglichkeit gegeben, die Zustandscharakterisierungen der Biographie ohne Rücksicht auf den lediglich auf die Person Naumanns sich beziehenden Apparat der Akten und auf die den Opern zugehörigen Einzeldaten zu lesen, sowie umgekehrt.

I. Teil:
Biographische Grundlegung.

I. Bis zur Anstellung in kurfürstlich-sächsischem Dienst.

a) Bis zur Abreise nach Italien.

Johann Gottlieb Naumann¹ wurde am 17. April 1741² in Blasewitz bei Dresden geboren, als ältester Sohn³ von Anna Rosina Naumann geb. Ebert (Tochter des Schuhmachers Martin Ebert in Niederwachwitz⁴, und von Johann Georg Naumann, einem in einfachsten Verhältnissen lebenden Häusler (später auch Land-Akzis-Einnehmer), der als »Musikus, durch sein Spiel bey Hochzeiten und andern ländlichen Freuden zuweilen einen Theil seines Unterhaltes erwarb« (M. 19)⁵ a.

In welcher Zeit und wie lange der junge Naumann die Landschule (Blasewitz, Loschwitz) besucht hat, läßt sich nicht mehr genau feststellen⁷. Nach dem Verlassen der Schule (Nestler: zu Ostern 1754) muß er es auf Drängen der Mutter mit dem Schlosserhandwerk versuchen. Er hält es dabei nicht lange aus. Der junge Naumann entschließt sich, mit dem Nebengedanken an musikalische Betätigung, zum Lehrerberuf. Er besucht in den folgenden Jahren eine Dresdner Schule. Man darf wohl annehmen, daß es sich um die Kreuzschule handelt, wie die Tradition behauptet; jedoch ist Naumann dann sicherlich nicht Alumnus

¹ Naumann selbst benutzte gern die italienisierte Form Giovanni Amadeo; auch die Schreibweise Johann Amadeus kommt vor (s. u.).

² Infolge Zerstörung der Kreuzkirche beim Bombardement Dresdens (1760) sind die Kirchenakten aus dieser Zeit nicht mehr erhalten. Über die häufige Entstellung von Naumanns Geburtsdatum vgl. M. 18 und Mittlg. d. Vereins f. d. Gesch. Dresdens XXV. Sogar das Sterberegister (Kreuzkirche Dresden) notiert 1801 bei Naumanns Tode: 53 Jahr (statt 60).

³ Über die drei jüngeren Geschwister des Komponisten vgl. M. 20.

⁴ Geb. 18. Sept. 1722 (Taufreg. zu Schönfeld, nach gütiger Mitteilung von Pfarrer Kretschmar daselbst [vgl. auch Nestler, S. 4]); verheh. 28. Okt. 1739; † 8. Jan. 1789 (Sterbereg. Kreuzkirche [M. u. Nestler, S. 175 ungenau]).

⁵ Geb.?, beerdigt 31. Dez. 1768. Der Großvater des Komponisten, Hans Georg N., geb. 1676, Huf- und Waffenschmied, † in Loschwitz 1757 (6. Juni; vgl. Nestler, S. 5). Urgroßvater: Joh. Arnold N., Hufschmied in Volkersdorf (M. 22*).

⁶ Die Mutter des Komponisten wird im Sterbereg. 1789 ausdrücklich als »gewesenen Musici in Blasewitz nachgel. Witwe« bezeichnet!

⁷ Nestler hat bei seiner, mit genauen Zahlen und Einzelheiten gespickten Darstellung (8/11) seine allgemeinen lokalgeschichtlichen Kenntnisse und Studienergebnisse (F. W. Pohle, Chronik v. Loschwitz [1883]; M. J. Nestler, Der Kurort Weißer Hirsch) mit der Person Naumanns willkürlich in Verbindung gebracht.

gewesen, sondern nur Kurrendaner: so viel ist aus Meißners unsicheren Angaben (S. 29 ff.) zu entnehmen¹.

Im April 1757 macht Naumann zufällig die Bekanntschaft des schwedischen Geigers und Komponisten Anders Wesström², der, auf einer Studienreise nach Italien begriffen, sich in den Frühlingsmonaten in Dresden aufhält (M. 31). Dieser verspricht dem Sechzehnjährigen musikalische Förderung und bestimmt ihn dazu, Ende Mai die Heimat zu verlassen, um als Begleiter Wesströms nach Italien zu fahren. Bereits in Hamburg wird vom 4. Juni 1757 an ein unbeabsichtigt langer Aufenthalt gemacht (M. 41/42). Nach beschwerlicher Reise langen Wesström und Naumann (nach Nestlers Datierung Mitte Mai 1758) in Venedig, bald darauf in Padua an³, wo Wesström sich in den Unterricht Tartinis begibt.

* * *

Wesentlich für die an Bildungswerten im übrigen äußerst armen Kindheitsjahre Naumanns sind die schon früh einsetzenden Regungen und Erlebnisse musikalischer Art. Vom Besuch der Landschule an (etwa 1751) beginnt Naumann mit einem dreijährigen Orgel- und Klavierstudium bei seinem Loschwitzer Kirchschullehrer (M. 25) und empfängt gleichzeitig durch die Aufführungen Hassescher Kirchenmusik in der katholischen Hofkirche die ersten, grundlegenden Eindrücke (M. 25, 30)⁴. Meißner berichtet, daß Naumann mit kaum zwölf Jahren beim Gottesdienst in der Loschwitzer Kirche die Orgel

¹ Genauer über die Kruzianerzeit läßt sich nicht mehr feststellen. (Nestler gibt wiederum in seiner pseudowissenschaftlichen Manier Einzelheiten über Dauer usw., die zwar möglich, aber durchaus nicht bewiesen sind). Auffallend ist, daß Naumanns Name in den Aufnahmeverzeichnissen der Kreuzschule (in die mir bereitwilligst Einblick gewährt wurde) in den in Frage kommenden Jahren nicht genannt wird. Jedoch haben diese Aufnahmeverzeichnisse nicht die Bedeutung unbedingt zuverlässiger Quellen, wie mir Herr Pfarrer Dr. Held (Dittmannsdorf) bestätigte, der bei seinen Studien über die Kreuzschule zwar ebenfalls auf den Namen Naumanns nicht gestoßen ist, aber schon mit Rücksicht auf die festgegründete Tradition an dem Kruzianertum Naumanns unbedingt festhalten möchte. Sehr auffallend ist aber auch, daß bei den Zeitgenossen Kläbe (s. o.) und Gerber überhaupt nicht von der Kreuzschule die Rede ist, sondern nur von »einer dasigen Schule«. Man könnte also z. B. auch an die Annenschule oder an die Neustädter Schule denken, die ebenfalls den Chorgesang pflegte und meistens die Kantoren und Schulleute für das Land stellte (Hasche, Umständl. Beschreibg. Dresdens 1783, S. 697 u. 699).

² Über Wesström (Meißner und seine Gefolgsmänner schreiben: Weeström) vgl. T. Norlind, Allmänt Musiklexikon (1916): geb. 1722, † in Uppsala 7. Mai 1781. Violinist der Hofkapelle von 1748 bis 1773; erhielt den Titel kgl. Hofmusiker. Nach langer Konzertwirksamkeit zwischen 1750 und 1770 in der Provinz und in Stockholm — hier galt er zuletzt als Sonderling und musikalischer Reaktionär — wurde er 1773 Organist in Gefle. Vgl. auch F. A. Dahlgren, Anteckningar om Stockholms Theatrar (1866), S. 48/49 u. Tob. Norlind, Svensk musikhistoria (1901), S. 124 u. 176.

³ Gerber, Neues Lexikon: im Juni.

⁴ Darüber Nestler, S. 10, ausschmückend im Anschluß an Rochlitz, Für Freunde d. Tonk. III 10.

gespielt habe, daß er später als Kreuzschüler sich vorzugsweise mit Joh. S. Bach beschäftigt und daß ihm dabei zu Hause ein Klavier zur Verfügung gestanden (M. 30/32). Das Studium Bachs mag auf indirekte Anregungen des Kreuzkantors Homilius zurückgehen.

Mit dem Dienstantritt des als Kirchenkomponisten und Organisten später in ganz Deutschland bekannten Gottfr. Aug. Homilius¹ 1755 erlebt ja der Kreuzchor (nach Jahren starker Disziplinosigkeit unter Reinhold) einen bedeutenden Aufschwung. Über die Tätigkeit der Kreuzschüler in dieser Zeit berichtet Held in seiner bekannten Studie²: über ihre täglichen Gesangsübungen, über die Vesper, das Passionsoratorium als wichtigstes musikalisches Jahresereignis³, über die Aufführung von Kantaten⁴ und Motetten, über die Singumgänge, besonders das Gregoriussingen zu Ostern⁵. Wenn man nun auch nach dem oben Angedeuteten nicht mehr unbedingt an ein Kruzianertum Naumanns zu glauben hat, so hat doch als sicher zu gelten, daß Naumann in seinen Jugendjahren mit der leicht fließenden, etwas spießbürgerlichen Kontrapunktik Homiliusscher Chöre⁶ in Berührung gekommen ist, daß ihm (wenn nicht als Kurrendaner, so zum mindesten als Hörer) durch den Schüler J. S. Bachs und Lehrer Hillers die Bekanntschaft Bachscher Motetten vermittelt worden ist⁷. Als letztes bleibt das Studium eines Streichinstrumentes zu erwähnen, der Bratsche. Die Anfangsgründe werden ihm während des Hamburger Aufenthaltes durch Wesström beigebracht (M. 46), der sich späterhin allen Versprechungen zum Trotz nicht weiter um die musikalische Entwicklung seines Reisebegleiters kümmern sollte.

¹ Vgl. u. a. Burney, Tagebuch einer mus. Reise III (Hamburg 1773), S. 39.

² Das Kreuzkantorat zu Dresden (Vierteljahrsschr. f. Musikw. X, besonders S. 335 ff. u. 349).

³ Im Auserlesen. hist. Kern Dresdn. Merkw. 1758 heißt es z. B. (S. 23): nach nunmehriger Beendigung der Hoftrauer »ist auch die seit vier Monaten unterbliebene Kirchenmusik in allen hiesigen Kirchen wieder angegangen, wie man denn schon zuvor den Charfreitag die Passion mit Musike in der Kreuzkirche gesungen und die Vesper Osterheiligenabend allda ebenfalls musikalisch aufgeführt«.

⁴ Vgl. auch Burney¹, a. a. O. S. 26.

⁵ Vgl. z. B. Auserles. hist. Kern 1756 (S. 31): am 21., 22. und 23. April (d. h. unmittelbar nach Ostern) »Gregoriusumgang von hiesiger Kreuzschule mit Vocal- und Instrumentalmusique durch alle Straßen dieser Stadt«.

⁶ Vgl. dazu R. Steglich im Bachjahrb. 1915, S. 51. Ein mit wirkungsvoller Antiphonie arbeitendes sechsstimmiges »Domine ad adjuvandum me«, ein Kurrendegesang, wird noch jetzt häufig in der Kreuzkirchenvesper gesungen.

⁷ Sicherlich nicht in Frage aber kommt für diese Zeit ein (oft behauptetes) nahes Verhältnis zu Homilius und privater Unterricht bei diesem im Klavierspiel, vgl. darüber schon Gerber (1792!) und Kade (a. a. O.).

b) Bis zur Rückkehr nach Dresden.

Der rein egoistische Gesichtspunkt, unter dem Wesström, wenn nicht schon ursprünglich, so sicherlich, nachdem er infolge Krankheit in Hamburg in Geldverlegenheiten geraten war, Naumanns Begleiterschaft betrachtet, zwingt diesen zu Kopistentätigkeit im Hause einer vornehmen Venezianerin in Padua, deren zwei Söhne bei Tartini studieren (M. 55 ff.). Hier findet er fünf Monate lang tagsüber Beschäftigung und zugleich freundliche Aufnahme. Später muß er sich anderwärts, bis in die erste Hälfte 1759 hinein, gleiche Arbeit suchen; zur Bereicherung Wesströms, der ihn obendrein zu allerhand Handlangerdiensten heranzieht (M. 60/62). Immer größere Unehrenhaftigkeiten des überschuldeten Schweden (der schließlich Herbst 1759 heimlich Padua verläßt [M. 77^x]) lassen es im Sommer zum offenen Bruch kommen. Bei dieser Wendung spielen zwei Mitschüler Wesströms eine Rolle: Joh. Bapt. Hunt und Joh. Eyselt (Mitglieder der Dresdner Kapelle, die auf Kosten der Maria Antonia seit den ersten Monaten 1759 in Padua studieren [M. 64])¹, und zuletzt Tartini selbst (M. 73 ff.). Hunt nimmt nun Naumann zu sich ins Haus.

Schon vorher war Naumann, nach einer Aufnahmeprüfung, zur unentgeltlichen Beteiligung am Unterricht Eyselts (des vorgeschritteneren der beiden Dresdner Kapellmusiker) von Tartini zugelassen worden. Ebenso ist er dann 1761 bei Hunts Unterricht dabei (M. 66 u. 78). Seine materielle Lage wird, mehr noch als durch Hunts Beihilfe, durch die Fürsorge des in Padua lebenden deutschen Kaufmanns Streidt erleichtert (M. 80).

Ende August 1761 verläßt Naumann in Gemeinschaft mit dem Hofmusiker Pitscher aus der Kapelle des Prinzen Heinrich von Preußen² und auf dessen Kosten Padua zu einer Reise durch italie-

¹ Bei Hunt handelt es sich um den älteren Sohn des öfters zu zitierenden ersten Geigers (später stellvertret. Konzertmeisters) Franz Hunt. Aus einem Gesuch von Joh. Bapt. Hunt vom 4. Okt. 1775 (Loc. 910, IV 329/33) geht hervor, daß dieser und Joh. Eyselt in Italien für Jan., Febr. und März 1764 eine Extra-Reisebesoldung (26 Thl. 12 Gr.) zu ihrem regulären Gehalt hinzuerhalten hatten. Während durch Res. vom 22. Jan. 1767 (I 214) Eyselt mit den übrigen jüngeren Violinisten zugleich auf seinen Normalsatz von 300 Thlr. gebracht wurde, muß Hunt, weil oft kränklich (vgl. auch 910, I 46 u. M. 78^x) und daher dienstuntauglich, mit der Gehaltserhöhung warten. Erst durch die Res. vom 11. Aug. 1767 erhält er, da er »nunmehr wieder Dienste leistet«, die reglementmäßige Zulage von 100 Thlr. (I 306). Im Vtr. 5. Okt. 1776 (V 88) wird er unter den 5 ersten wirklichen Violinisten genannt, die keine Dienste mehr leisten können. Kurz darauf ist er nach dem Vtr. 6. Dez. 1776 gestorben. Eyselt wird gleichzeitig als fünfter der Primegeiger genannt. Im Vtr. 11. Dez. 1791 (911, XI 166) heißt es, daß E. »seit etlichen Jahren kränklicher Umstände halber nicht mehr Dienste thun« könne; im Besoldungssatz vom 1. März 1792 (911, XI 210) wird er als dienstunfähig genannt, da er infolge mehrerer Schlagflüsse den Verstand verloren habe.

² Einen Cellisten Ludwig Pitscher aus der Kapelle des Prinzen Heinrich von Preußen, der 1778 in Schwerin auf Engagement gastiert, erwähnt Kl. Meyer, Geschichte der Mecklb.-Schweriner Hofkapelle (1913), S. 253.

nische Musikzentren. Zum Entgelt erteilt er dabei Pitscher, den Tartini seiner ungenügenden Sprachkenntnisse wegen abgewiesen hatte, Unterricht (M. 93/98). Im September kommen die beiden Reisenden nach Rom, spätestens Mitte Oktober auf volle 6 Monate nach Neapel (M. 98); Ostern 1762 sind sie wieder in Rom (100/103^x), dann 5—6 Monate in Bologna bei Padre Martini (103). Ende des Sommers wendet sich Naumann nach Trennung von Pitscher, dessen Urlaub zu Ende ist (M. 104), nach Venedig, wo er bis Frühjahr 1764 bleibt, durch Erteilen von Klavierunterricht seinen Unterhalt verdient, die ersten Opernaufträge erhält (103^x, 106)¹.

Hier bekommt er 1764 den Antrag nach Dresden (M. 132/34), demzufolge er, nach Meißners Berechnung Ende Juni, wieder in der Heimat anlangt. Die ausführliche und spannende Erzählung Meißners (125 ff.) und der anderen Biographen über die Vorgeschichte des Engagements ist bekannt. Danach hätte Naumann, der zugesicherten Fürsprache einflußreicher Gönner mißtrauend — es handelt sich um Hasse, Faustina Hasse, einen jungen Grafen Karl Brühl in Neapel (M. 85, 125) —, durch seine Mutter der Kurfürstin Maria Antonia eine Probekomposition zugleich mit einer Bittschrift überreichen lassen. Maria Antonia hätte bei Hasse und bei ihrem alten Lehrer, dem Münchner Kapellmeister Giov. Ferrandini² (über deren Beziehungen zu Naumann unten die Rede sein wird) Erkundigungen eingezogen, und Naumann wäre daraufhin durch Vermittlung Ferrandinis zur Rückkehr nach Dresden aufgefordert worden. Es bedurfte nur noch der Komposition und Direktion einer Probemesse, um die förmliche Anstellung sicherzustellen.

Mag an der Meißnerschen Geschichte immerhin etwas Wahres sein³, so zwingen doch die enge Verbindung, in der Ferrandini und Maria Antonia dauernd standen⁴, noch mehr der Umstand, daß Hasse sich gerade in der kritischen Zeit in Dresden aufhielt (Sommer 1763 bis Ende Febr. 1764)⁵, zu der Annahme, daß Empfehlungen jener Musiker als Voraussetzung und nicht als Folge von Naumanns Aktion in Betracht kommen.

¹ S. S. 131.

² Über ihn vgl. u. a. C. Mennicke, Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker (1906), S. 398; Abert, Mozart I (1919), S. 200.

³ Vgl. besonders M. 134^x. Der Dialog zwischen Maria Antonia und der Mutter Naumanns ist an sich von Meißner glaubwürdig erzählt. Wie der Schauspieler J. C. Brandes für 1778 in seiner Lebensgeschichte (1800, II 198) berichtet, war es an gewissen feierlichen Tagen üblich, daß die Mitglieder des Hofes und besonders Maria Antonia beim Austritt aus der Kirche sich in solch zwanglose Unterredungen einließen.

⁴ Während des Aufenthaltes der Maria Antonia in München 1773 kommt das Ehepaar Ferrandini (>qui paroissent faire une triste figure ici<) im Febr. von Dresden zu Besuch, wo sie offenbar zu der Zeit ihren Wohnsitz hatten. Vgl. das S. 44² zitierte >Journal<, Briefe vom 14. und 18. Febr.

⁵ Mennicke, a. a. O. S. 423/425. Dazu M. 124.

⁶ Denkwürdigkeiten der Churf. und Kgl. Hofmusik zu Dresden im 18. und 19. Jahrhundert. Nach geheimen Papieren und Mitteilungen von Heinrich Mannstein (Leipzig 1863), S. 14. Vollständiges Verzeichnis aller Kompositionen des Churf. säch. Kapellmeisters Naumann nebst historischen und kritischen

Unter Berufung auf eine angeblich authentische Quelle (den Bericht des »Veterans Franz Resler«) behauptet Mannstein⁶, mit Zurückweisung der oft wiederholten Meißnerschen Anekdote, geradezu, Hasse selbst habe vor seinem endgültigen Weggang von Dresden Naumann zum Engagement vorgeschlagen (»einen jungen Menschen, mit dem Sie gewiß zufrieden sein werden«), nachdem sein Verlangen, gegen Streichung seiner rückständigen Forderung¹ mit 2000 Thlr. Gehalt lebenslänglich engagiert zu werden, abgeschlagen worden sei.

* * *

Für das erste Paduaner Jahr ist außer Unterricht auf dem Violoncello bei »einem berühmten Meister«, der nach einmonatiger Dauer der Kosten wegen wieder aufgegeben werden muß (M. 63), nichts zu buchen. Erst von der Zeit an, in der sich das Verhältnis zu Weström zu lockern beginnt, findet Naumann, was er von Italien erhofft hatte. Erleichtert wird sein Streben durch das rasche Erlernen der italienischen Sprache². In dem mehr als zweijährigen Studium bei Tartini (dem Naumann bis an sein Ende eine ganz besondere Verehrung entgegenbringt) sollte er recht eigentlich seine musikalische Grundlage gewinnen. In welchem Umfange es sich dabei um Instrumentalunterricht handelt, ist nicht ganz klar. Nach Meißner hat Naumann bei Tartini nur auf der Bratsche, seinem Hauptinstrument, weiterstudiert. Für eine genaue Kenntnis der Violintechnik mußte ihm aber schon das oben erwähnte Hospitieren beim Unterricht Eyselts und Hunts zustatten kommen. Mit Eyselt macht Naumann auch einen vollständigen Kompositionskursus bei Tartini durch³ und arbeitet anschließend (1761) noch eine Zeitlang mit Hunt zusammen theoretisch bei Tartini.

Notizen eines Kunstkenners aus Naumanns persönlicher Umgebung, hgb. v. H. F. Mannstein (Dresden 1841; zum Besten der Naumannstiftung).

¹ Mannstein nennt dafür 12000 Thlr. Diese Zahl bezieht dagegen Meißner (124; vgl. Mennicke, S. 425) auf die schließliche Aversalsumme, während er für die Forderung selbst die Summe von 30 000 Thlr. anführt. Der hier in Betracht kommende von Mennicke flüchtig zitierte Extrait aus dem Spezial-Rescr. an das Gen.-Accis-Coll. vom 30. April (Loc. 910, I 15) sagt nur: »Der gewesene Kgl. Kapellmeister J. A. Hasse hat bei seiner im Okt. 1763 erfolgten Entlassung gegen mir ihm per aversionem gezahlte Summe sämtlich ihm und seiner Frau bis mit Ablauf Octobris bei der Gen. Acc. Cassa zu fordern behaltne Gehaltsrückstände renunziert.« Da er aber im November und Dezember hier noch Dienste geleistet habe, so seien den beiden je 500 Thlr. monatlich versprochen worden, die nun zu überweisen seien. — Übrigens macht Hasse in einem Brief an Ortes vom 20. Juni 1772 bei Erwähnung von Maria Antonia die Andeutung: »Questa è quella clementissima mia gran Padrona e anche scolaria, che ha tessuta la presente mia situazione, cioè tutto quello che m' accadde in Dresda innanzi ch' io ne partissi, conforme confidentemente già glielo contai nel mio passaggio per Venezia.«

² Es ergibt sich aus dem fast halbjährigen Aufenthalt in einem vornehmen italienischen Hause zu Beginn seines Paduaner Aufenthaltes (s. o.); vgl. auch M. 79.

³ Im Juli 1760, also im zweiten Unterrichtsjahre, ist er mit Kontrapunkt beschäftigt, »welches das Vornehmste ist« (Brief bei M. 86X).

Das Wesentliche an der Unterrichtsmethode Tartinis auf theoretischem Gebiet war sein Anschluß an Rameaus Lehre von der Bedeutung der Akkorde, seine Deutung der Skala im Sinne der drei Grundharmonien¹; das Wesentliche, für Naumanns späteren Orchesterstil Entscheidende an der Geigenschule Tartinis war, daß sie durchaus die gefühlvolle, die für den »pathetischen Kirchenstil« erforderliche Vortragsweise und nicht das Brillante in den Vordergrund rückte².

Durch Tartini und durch den zweiten großen Vertreter des musikalischen Padua, Franc. Ant. Vallotti³, stand Naumann zugleich der Weg offen zu der hauptsächlichsten musikalischen Institution großen Stiles, der Vallottis Leitung unterstehenden berühmten Kirchenmusik der Antoniuskirche⁴, die von der zeitgenössischen Dekadenz im chorischen Kirchengesang unberührt blieb. Als Bratschist wirkte er nachweislich bei Akademien mit: im Hause Ferrandinis, der damals in Padua lebte (M. 79)⁵, im Paduaner Collegium musicum, über das ein Brief Naumanns (M. 86^X) unterrichtet⁶. Hier hat Naumann, der sich privatim noch um pianistische Weiterbildung bemüht hatte, im Juli 1760 überdies durch den Vortrag eines Konzertes am primo clavecin und durch das Akkompagnement der Sänger, später wohl auch als Komponist von Sinfonien⁷ die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt.

Das erfolgreiche Debut am Klavier vermittelte Naumann die Möglichkeit, nun auch bei Opernaufführungen zu akkompagnieren.

¹ H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie (1898), S. 471. — Das Brit. Mus. (Add. 32150) verwahrt einen handschriftlichen Abriß der Lehre von den Kombinationstönen, den Tartini für Naumann angefertigt haben soll; daselbst auch die Aufzeichnung einer Aufgabe Naumanns mit Korrekturen Tartinis (Hughes-Hughes, Catal. of manuscr. . . . III).

² Chr. Fr. Dan. Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst (Ausg. Wien 1806, S. 59); Grosley de Troyes, Nouveaux mémoires ou observations sur l'Italie et les Italiens (London 1764), I 94 und II 426. Vgl. auch G. Schünemann, Gesch. d. Dirigierens (1913), S. 213. Vgl. ferner Hillers Bemerkung (Lebensbeschreibungen I [1784], S. 280), nach der Corellische Fugen bei Tartini zum täglichen Brot gehörten.

³ Über ihn vgl. Grosley de Troyes, a. a. O. III 349; Voglers Bericht bei M. (102^X); Giov. Tebaldini, L'archivio musicale della Cappella Antoniana in Padua (1895), besonders S. 57 ff. und S. 78 (die »scuola dei revolti«).

⁴ Nach Delalande (Voyage d'un François en Italie 1765 et 1766 [Venedig 1769], VIII 261) setzte sich die Kirchenmusik aus 40 Personen zusammen: 16 Sängern und 24 Instrumentalisten, meist mit dem greisen Tartini als Führer (vgl. auch M. 58^X).

⁵ Nach Meißner unterrichtet Naumann auch dessen Töchter in Musik und deutscher Sprache; vgl. noch M. 112^X.

⁶ Vor einem Publikum von etwa 100 Vornehmen wurden hier von den Musikern Paduas instrumentale und vokale Solostücke aufgeführt, und zwar in improvisierter Zusammenstellung des Programms.

⁷ Das Mannsteinsche Verzeichnis erwähnt unter Nr. 14 Sinfonien zu Padua 1761.

Daß sich der Paduaner Opernbetrieb übrigens in den bescheidensten Grenzen hielt, wird von Meißner ausdrücklich hervorgehoben¹.

Rücksicht auf die Stellung, die P. Martini im Musikleben Italiens einnahm, bestimmte Naumann mindestens in demselben Maße wie der Wunsch nach Bereicherung des Wissens späterhin dazu, mit warmen Empfehlungen Tartinis zu dem »Maestro dei maestri«² zu gehen. Der junge Musiker, dessen Anschauungen sich unter der Führung zweier so aufgeklärter Theoretiker wie Tartini und Vallotti gefestigt hatten, mußte den Lehren des einseitig im Fuxschen Fahrwasser segelnden, an Palestrinastil und Kirchentonart festhaltenden Bolognesers³ mit Reserve begegnen. Immerhin scheint ihm durch P. Martini Zarlinos kontrapunktische Methode nahegebracht worden zu sein⁴, und in jedem Falle hat sich Naumann die Schätze der berühmten Martinischen Bibliothek mit ihrem Reichtum an Vokalliteratur des 16. Jahrhunderts zunutze gemacht. Wenn Naumann später Gesangkanons schreibt und die Gattung des Kammerduetts pflegt, die schon im Absterben begriffen war, so geht auch das zweifellos auf P. Martinis Anregung zurück, der selbst 1763 eine Sammlung Kammerduette veröffentlicht.

Auch während des Osteraufenthaltes in Rom⁵ und besonders in dem Neapolitaner Halbjahr hat Naumann seine Kenntnis vergangener musikalischer Stilarten erweitern können. Er zeigt sich hier bestrebt, »die alten Reste der ehemaligen guten Schule eines Leo, Durante etc. aufzusuchen und zu studieren«⁶. In Neapel hat — das ist das Wichtigere — die Tendenz auf das Theater hin, die in Padua wenig Nahrung gefunden hatte, Entschiedenheit bekommen. Meißner (99) sieht ein Symptom dafür in Arienversuchen, die Naumann zur Aufführung in Akademien nach Padua schickt. Die Neapolitaner Eindrücke⁷ waren nachhaltig genug, um Naumann später, nach Trennung von Pitscher, dazu zu bestimmen, sich

¹ Danach hatte Padua während Naumanns Studienzeit kein stehendes Theater (M. 93). Delalande (VIII, S. 292) stellt 1766 fest, daß im Winter Oper und Komödie, im Sommer nur Opern gegeben würden (Hauptzeit: die 3 Wochen dauernde Antoniusmesse im Juni). Nach Wotquenne (Galuppi [1902]) wurde während Naumanns Paduaner Zeit, Juni 1760, ein »*Solimano*« von Galuppi gegeben.

² S. Naumanns Brief, Anh. B Ib.

³ H. Riemann, *Gesch. d. Musiktheorie*, S. 488.

⁴ S. Anm. 7 (vor. Seite).

⁵ Über die Musik der Karwoche in Rom vgl. Abert, *Mozart I* 188/89.

⁶ *Neuestes gelehrtes Dresden* (1796), S. 100ff.

⁷ In der Zeit seines Dortseins werden nach Fr. Florimo (*La scuola di Napoli IV* [1881]) gegeben: in S. Carlo »*Ipermnestra*« von P. Cafaro (26. Dez. 1761); »*Alessandro nelle Indie*« von J. Chr. Bach (20. Jan. 1762; mit Raaff); im T. Nuovo und T. Fiorentini komische Opern von Sacchini und Piccini (u. a. »*Lo stravagante*«). In den vorangehenden Jahren waren in S. Carlo Hasses »*Clemenxa di Tito*« (1759) und Majos »*Cajo Fabrixio*« (1760) gegeben worden.

Venedig zuzuwenden, dessen künstlerischer Charakter ihm schon von kurzen Besuchen zur Begleitung Tartinis bekannt war. Diese Besuche — sie sind in die Jahre 1759 und 1760 zu legen¹ — haben ihre besondere Bedeutung insofern, als sie in Hasses Hause verbracht wurden. Bei Tartini in Padua hatte Hasse den jungen Naumann kennen gelernt. Er zeigt, ebenso wie Faustina, sofort ein warmes Interesse für seine frühen Kompositionsversuche (M. 84) und dürfte ihm am Cembalo Bruchstücke aus eigenen Werken vorgeführt haben, wie er es so gern tat².

Schon durch Hasse (der übrigens inzwischen nach Wien verzogen war) fand Naumann also bei seiner Übersiedlung nach Venedig den Boden bereitet. Das äußerst bewegte Konzertleben der Stadt³ machte es ihm leicht, in den Vordergrund zu treten. Wie zuvor in Neapel (M. 99), finden sich auch in Venedig bald einflußreiche aristokratische Gönner; obenan ein Graf Taxis (Tartinis intimer Freund)⁴ und der österreichische Gesandte Graf Rosenberg, der ihm zu seinem ersten Opernauftrag verhilft (s. u.). Er gewinnt, vollends nach seinem Debut als Opernkomponist, Unterstützung und Anhang in der deutschen und englischen Kolonie (M. 112).

Gehören Naumanns erste Versuche auf dem Gebiete der Oper dem heiteren Genre an, so waren auch die theatralischen Eindrücke in Venedig wesentlich durch die Aufführung von Buffo-Opern bestimmt⁵: besonders solchen von Galuppi (so die »*Donna di governo*« 1764) und Piccini (so 1762: die »*Buona figliuola*«, 1764: die »*Buona figliuola maritata*«). Auf dem Gebiete der Opera seria bot ihm Venedig u. a. 1763 G. Latillas »*Merope*« und Sacchinis »*Alessandro nelle Indie*«, 1764 Ferd. Bertoni »*Achille in Sciro*«, also Werke der neuneapolitanischen Richtung.

¹ Vgl. dazu Mennicke, S. 422.

² Vgl. Mennicke, S. 434.

³ Grosley de Troyes, a. a. O., II 6. Vgl. auch den ausführlichen Bericht aus dem Jahre 1787 in C. F. Cramers »Musik« (Kopenhagen, Juli 1789), S. 36 bzw. 43 ff.

⁴ Hiller, Lebensbeschreibung. I 276.

⁵ 1763 ist das Aufführungsverhältnis der ernsten zu den komischen Opern nach T. Wiel = 3:11.

II. Vom Dienstantritt in Dresden bis zur ersten schwedischen Reise.

Wie der »Auserlesene historische Kern Dresdnischer Merkwürdigkeiten« von 1764¹ erkennen läßt, hat die Vorführung der oben erwähnten Probemesse² vor der Kurfürstin am 5. September stattgefunden. Schon am 8. September, dem Feste Mariä Geburt, wurde »unter Direktion obgedachten Musici in der kathol. Kirche bei höchster Anwesenheit der Königl. Churfürstl. Herrschaft, von der Hofkapelle die schöne erwehnte Musik bey dem Hochamt, mit vielem Beifall, aufgeführt«, also nun auch der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Damit dürfte der Entschluß, Naumann neben Johann Georg Schürer³ als zweiten Kirchenkompositeur⁴ anzustellen, definitiv geworden sein. Das erste auf Naumann bezügliche Aktenstück ist sogleich der Extrakt aus dem Spezialrescr. vom 18. September, das bestimmt: 240 Rthl. jährl. Besoldung dem neu angenommenen Kirchenkompositeur Joh. Amadeus Naumann vom 1. Aug. dieses Jahres an. Als Anfangszeit der Besoldung wurde also schon der Monat vor seinem Tätigkeitsbeginn gerechnet⁵.

Es spricht für die großen Erwartungen, die man an die Berufung knüpfte, daß ihm bei einem so feierlichen Anlasse, wie es die erste Wiederkehr des Todestages Friedr. Christians, des verstorbenen Kurfürsten, war, der musikalische Teil anvertraut wurde⁶. Bei Gelegenheit des Festes Mariä Verkündigung, am 25. März 1765, wird der »neue Kirchenkompositeur« das nächste Mal erwähnt: er führt in Anwesenheit des Hofes vormittags beim »Hochamt und den Andachten« eine »schöne Musik« auf⁷.

¹ Ausführliches bei M. 139.

² 1764, Sept., S. 68: »Den 5. Sept. hat ein geschickter junger Musikus (und sächs. Landkind unweit von hier), welcher einige Jahre in Italien gewesen, die Probe einer Musik bey dem Hochamt vor Ihro Hoheit, der Churfürstinn, in dero Zimmer aufzuführen die Gnade gehabt.«

³ Über diesen vgl. R. Haas, Johann Georg Schürer (Neues Arch. f. sächs. Gesch. u. Altertumskunde XXXVI, S. 257 ff.).

⁴ Die Funktion des Kirchenkompositeurs deckt sich in Dresden in dieser Zeit viel ausgesprochener als z. B. in Salzburg (vgl. DTB IX 2, S. XXV) mit derjenigen des Kapellmeisters. S. unt. u. ZfM II 323.

⁵ Sowohl bei Fürstenau als bei M. fehlt die Nennung des Anfangstermins 1. August. Dafür fügt M. die Bemerkung hinzu, daß infolge eines beträchtl. Abzuges in Wirklichkeit ihm nur 220 Thlr. für das erste Jahr blieben.

⁶ Auserlesener histor. Kern, Dresdn. Merkw. 1764, S. 94: »Den 17. Dez., da es gleich ein Jahr, daß Se. Königl. Hoheit der Churfürst Friedr. Christian dieses Zeitliche mit dem Ewigen verwechselt, wurden vor Höchstdenselben zum ersten Male die solennen Exequien in der Kathol. Kirche gehalten. Es war ein Castrum doloris mit vielen brennenden Lichtern errichtet, auch ward eine aparte schöne Trauermusik von dem neuen Kirchenkompositeur, Herrn Naumann, unter währendem hohen Amte in höchster Gegenwart der sämtlichen Königl. Churf. Herrschaften aufgeführt. Der Hof war diesen Tag in tiefer Trauer, und hielte sich retiree in denen Zimmern.«

⁷ Auserl. hist. Kern 1765, S. 27.

Vier Monate später, am 11. Juli 1765, spricht der Directeur des plaisirs v. König in seinem Vortrage (910, I 118) von der Tatsache, daß die Kurfürstin Naumann erlaubt habe, auf einige Zeit nach Italien zu reisen, »um sich in der Composition zu perfectionieren«.

Auf die Fragen des Directeurs hin legt Maria Antonia am 26. Juli das Urlaubsjahr auf die Zeit vom 1. August 1765 bis Ablauf Juli 1766 fest, und bestimmt, daß der volle Gehalt pränumerando ausbezahlt werde (I 109). Die unmittelbare Folge dieser Zusage war eine weitere Bitte Naumanns, mehr formeller Natur, die von König am 28. Juli vorträgt: Naumann zum Kammerkompositeur zu machen, da der Titel Kirchenkompositeur in Italien ungewöhnlich und nicht genügend förderlich sei; Naumann lege Wert auf ein schriftliches Dekret, »damit er solches nötigenfalls zu seiner Legitimation vorzeigen kann«. Die Resol. vom 3. August erfüllt auch diese Bitte, und es wird daraufhin ein vom selben Tage datiertes Dekret ausgestellt, dessen Original am 10. Aug. in die Hände Naumanns gelangt (910, I 113/14)¹. Am 7. August 1765 kommt endlich die offizielle »Resolutio« heraus mit der Urlaubsbewilligung für »den nunmehrigen Cammercompositeur«².

Anfang August erfolgt die Abreise in Begleitung der ihm mit kurfürstlichem Zuschuß beigegebenen Jos. Schuster und Franz Seydelmann, von denen der letzte schon seit Winter 1764³ Schüler Naumanns, der erste bis dahin Schüler Schürers war. Über Wien, wo die Reisenden einige Tage verweilen, fahren die drei nach Venedig (M. 144/45). Schon bald nach Beginn des neuen Jahres stellte sich eine Verlängerung des italienischen Aufenthaltes als wünschenswert heraus. Am 27. März 1766 trägt v. König Naumanns Bitte um eine einjährige Urlaubsverlängerung vor und zugleich um die »gnädigste Erlaubnis, auf einige Tage nach Neapolis reisen zudürfen, alwo die große Schule aller guten Compositeurs ist und wo der Ober-Capell-Meister Hasse selbst den Haupt-Grund zu der Vollkommenheit geleget, zu welcher er nach der Zeit gelanget ist«⁴. Durch Res. vom 3. April wurde der Urlaub auf ein Jahr verlängert (910 I, 162/63). Zugleich aber wird, um den infolge Naumanns Abwesenheit allein tätigen Schürer zu entlasten und die seit Hasses Abgang offenstehende Kapellmeisterfrage auf bequeme Art zu regeln, Domenico Fischietti von der Bustellischen Operntruppe als Kapellmeister angenommen⁵. Auch für das neue Urlaubsjahr bekam Naumann »durch höchst dero mündliche Anordnung« den vollen Gehalt vorausgezahlt. Dem erweiterten Programm gemäß reist er am 11. Oktober von Venedig ab, um über Bologna (wo er einige Wochen P. Martinis wegen bleibt), Florenz, Rom für den Winter nach Neapel zu fahren (Sch. 107). In Neapel ist er Anfang Dezember, wie aus einem Briefe Hasses an Ortes vom 27. Dez. 1766 hervorgeht⁶.

¹ Vgl. Anhang A I.

² Nur Sch. (S. 105) sind die Urlaubsbewilligung (vom 7. Aug.) und die später folgenden beiden ersten Urlaubsverlängerungen richtig bekannt. M., Nestler, Fürstenau (S. 161) unvollständig bzw. ungenau.

³ Vgl. R. Cahn-Speyer, Fr. Seydelmann, S. 9.

⁴ Vgl. schon Cahn-Speyer, a. a. O. S. 11.

⁵ Die vielfach ungenauen Angaben über Fischiettis Engagement (1765 statt 1766 z. B.) erledigen sich durch die Klarstellung ZfM II 421.

⁶ S. S. 40.

Der Vortrag vom 7. Juli 1767 übermittelt, in letzter Stunde, eine nochmalige Bitte Naumanns um eine »jährige Verlängerung seines Urlaubes«. Jetzt ist der Grund eine beabsichtigte »Reise nach Turin, Mayland und andere dergleichen, der Music wegen, berühmteste Oerter«. Der Directeur unterstützt das Gesuch außerordentlich warm und spricht die Überzeugung aus, »daß die Erlangung dieser Gnade dem Kirchen-Compositeur Naumann sehr nützlich seyn und deßen Geschmack in der Composition vieles gewinnen würde«. Die Res. vom 11. August gewährt eine nochmalige Verlängerung, jedoch nur auf ein halbes Jahr, »mithin auf die Zeit vom 1. August a. c., da sein zeitlicher Urlaub zu Ende läuft, bis mit ulto Jan. 1768« (910 I, 306)¹.

Ob der den Biographen nicht bekannte Plan zu einer Studienreise nach Turin, Mailand² u. a. in die Tat umgesetzt worden ist, ist zweifelhaft. Wohl noch ehe die Antwort aus Dresden eingetroffen war, kam der vorher nicht erwartete Auftrag zum »*Achille in Sciro*«, der Naumann nach Meißner und Schubert³ von Anfang Juli bis Ende Oktober an Palermo fesselt. Die nächsten drei Monate verbringt er wieder in Neapel, um Anfang Februar nach Bologna zu P. Martini, später nach Padua zu gehen. In Bologna ist er bis in den März⁴, in Padua bis in den Juli hinein nachzuweisen⁵. Während seines Paduaner Aufenthaltes nehmen die Akten wieder auf ihn Bezug, und zwar im Vortrag vom 23. April 1768 (I 359). Ihm ist ein an den Administrator gerichtetes Memorial beigelegt, und auf ihn bezieht sich ein bedeutend ausführlicherer Brief an die Kurfürstin-Mutter⁶. Aus den beiden Schreiben geht hervor, daß die Verlängerung desurlaubes über Januar 1768 hinaus auf privatem Wege gewährt worden war und zwar bis Juli, jedenfalls aber unter der Voraussetzung, daß Naumann mit seiner Rückkehr nicht mehr lange zögere. Der Zweck der jetzigen Bitte war, noch ein letztes Mal eine Verlängerung von drei Monaten zu erwirken, wofür Naumann einen ganz besonderen Grund anführen konnte. Er hatte etwa Anfang April in Padua einen Antrag bekommen, für San Benedetto in Venedig die prima opera zu schreiben, die in den ersten Tagen des Oktobers mit Guadagni in der Hauptrolle in Szene gehen sollte, und hatte mit dem Impresario mit Rücksicht auf die noch zweifelhafte Urlaubsverlängerung einen Eventualvertrag geschlossen. Das Risiko, das der Impresario dabei auf sich nahm, läßt diesen Auftrag als besonders bemerkenswert erscheinen⁷. Wohl auch ohne den ausdrücklichen Hinweis

¹ Wiederum bekommt Naumann den Gehalt für die entsprechende Zeit pränumerando durch den Grafen v. Bolza ausbezahlt, der die Summe im voraus von der Gen. Acc. Kasse »zur weiteren Übermachung an Naumann« erhalten hatte, »gegen eine Interimsbescheinigung, so dereinst gegen Naumanns Quittung auszuwechseln« (I 313).

² Über das Opernleben von Mailand und Turin vgl. Delalande I 344 und I 110 ff. bzw. Abert, Mozart I 198 und 200.

³ Diesem lag für die zweite italienische Reise ein Tagebuch Naumanns vor (vgl. M. 146 XX), das inzwischen verloren gegangen zu sein scheint.

⁴ Am 9. März erfolgt die Aufnahme in die Akademie, s. S. 39.

⁵ S. den Paduaner Brief, Anh. BI.

⁶ Vgl. Anh. A II a und b.

⁷ Nach M. (154) hätte Guadagni selbst, damals in Padua ansässig, den Kompositionsauftrag an Naumann zur Bedingung seines eigenen Engagements für den

des Directeurs, daß »Naumanns Gegenwart allhier diesen Sommer über nicht nützig ist und er durch Componierung dieser Opera seinen bereits erlangten guten Ruf in Italien befestigen kann«, wäre die Urlaubsbitte bei einem solchen Anlaß erfüllt worden. Durch die Resolutio vom 9. Mai wird der Urlaub bis Ende Oktober verlängert. Jedoch, als dann der Plan gefaßt wird, zur Hochzeit des jungen Kurfürsten Anfang 1769, eine Opera seria aufzuführen, wird Naumann vorzeitig zurückgerufen und, unter Umgehung Fischietti¹, mit der Composition der »*Clemenza di Tito*« beauftragt.

Mitte September 1768 dürfte Naumann bereits wieder in Dresden gewesen sein². Am 20. September sagt v. König, als es sich um die Wiederverwendung einer durch den Tod des alten Buffardin erledigten Pension von 200 Thalern handelt:

»Da nun der Cammer- und Kirchen-Compositeur Naumann an-ietzo nicht allein vor die Kirche, sondern auch vor das Theatre zu arbeiten Befehl erhalten; so erkühne mich Ew. Churf. Durchl. denselben bey dieser Gelegenheit unterthänigst in Vortrag zu bringen, mit submißester Bitte, Selbigen diese erledigten 200 Thlr. als eine Zulage zu seinen bisherigen Gehalt von 240 Thlr. in Gnaden zu bewilligen, und ihm annoch besonders aus der General Accis-Cassa 60 Thlr. huldreichst zu accordiren, damit er zusammen 500 Thaler jährliche Besoldung geniessen und auf diese Art im Gehalt dem Kirchen-Compositeur Schürer gleichgesetzt werden möchte.«

Die Res. vom 1. Oktober gewährte wenigstens die erledigten 200 Thaler (I, 389)³. Die an und für sich bedeutende Gehaltssteigerung konnte in einer wirtschaftlich so ungünstigen Zeit nicht genügen; um so weniger, als Naumann durch den Tod des Vaters im Frühjahr 1768 in die Notwendigkeit versetzt worden war, für seine Mutter, seine Schwester und vor allem die Ausbildung des jüngsten Bruders mit zu sorgen (M. 169)⁴. Läßt Naumann schon in seiner auf die »*Titus*«-Komposition bezüglichen Bitte, Ende Oktober, durchblicken, daß er seine pekuniäre Lage auch nach der Gehaltserhöhung noch durchaus nicht als vorteilhaft an-

Karneval gemacht. Nestler (104) verlegt ihn, wieder völlig nach Gutdünken, in den August, in welchem Monat Naumann vielmehr schon die Arbeit abrechnen mußte.

¹ Fischietti verweist kurz vor seiner Entlassung in seiner letzten Eingabe an den Kurfürsten (April 1772) auf die »*riputazione della quale godo nelli altri Paesi*«, und beschwert sich darüber, daß seine Vorgesetzten ihm keinen einzigen »*grazioso comando di comporre qualche cosa*« erteilt hätten. Vgl. ZfM II 422.

² S. S. 133; s. auch unten die Agata-Akten. Fürstenau fälschlich: gegen Schluß Oktober.

³ »Dahingegen vorjezo ein mehreres aus der General-Accis-Cassa extraordinarie zuschießen zu lassen, Bedenken getragen und dannenhero Naumann dem Kirchen-compositeur Schürer, im Gehalte gleich zu sezen, Ihnen auf eine nächst künftige etwa vorfallende Gelegenheit vorbehalten, gestalt Sie denn sodann des Directeurs des Plaisirs weiteren Vortrag gnädigst gewärtigen.« — Die Gehaltserhöhung wird nur bei Fürstenau genannt. M. 168 und Nestler (S. 105) sprechen fälschlich schon für diese Zeit von einer Erhöhung auf 500 Taler.

⁴ Vgl. auch Anhang A V.

sehe¹, so wendet er sich am 23. Mai 1769 an den Kurfürsten² in einer direkten Eingabe (in italienischer Sprache), in der er seine Meinung deutlich ausspricht: daß er nämlich, wie es in den referierenden Worten des dazu gehörigen Kanzleiberichtes vom 29. Mai³ heißt, mit seinem jetzigen Gehalt »bei gegenwärtiger Theuerung nicht subsistieren könne und die daher entstehenden Nahrungssorgen ihm die zu Musicalischen Compositionen erforderliche Freyheit des Geistes benähmen«, er also um eine weitere Gehaltserhöhung bitten müsse. Trotzdem das Gelingen der Tituskomposition ein Entgegenkommen erwarten ließ, lautet die Res. vom 30. Mai: »Das Suchen bleibt vor der Hand ausgesetzt« (910, II 17). Nach diesem Mißerfolge blieb Naumann weiter nichts übrig, als sich durch Schuldenmachen auf Jahre hinaus die Hände zu binden⁴.

Erst nach einer langen Pause, am 10. Jan. 1771, wagt er es wieder mit einem Memorial an den Kurfürsten⁵. Diesmal unterstützt v. König in einem Vortrage dieses Datums sein Gesuch. Er weist darauf hin, daß man Naumann bei seiner Rückberufung vor zwei Jahren aus Italien auf einen weiteren Urlaub Hoffnung gemacht habe, und wiederholt dessen Ersuchen, wenn eine Gehaltserhöhung vor der Hand nicht möglich sei ihm zu erlauben, »1 bis 2 Jahre nebst Beybehaltung seiner völligen Besoldung auf Reisen zu bringen zu dürfen, theils um sein Talent mehr zu excoliren, theils um sich durch seine Composition etwas zu verdienen«. Damit drängten sich aber Bedenken wegen des Opern-Akkompagnements auf, die sich auf die Tatsache gründeten, daß dies auf Befehl des Kurfürsten, nach der letzten Rückkehr aus Italien, von Naumann besorgt wurde, der dafür infolge der Unzuverlässigkeit des eigentlich dazu bestimmten, kränkelnden Fischietti nunmehr ziemlich allein in Frage kam⁶. Die Beurlaubungsfrage gab nun den geeigneten Anlaß, um eine Neuregelung des Opern-Akkompagnements überhaupt anzuregen, nämlich den Entrepreneur Bustelli eventuell zu veranlassen, »sich auf künftigen September mit einem eigenen Compositeur, theils zum Accompagnement derer Opern, theils zu dererselben Accomodirung zu versehen«, wozu er nach der Meinung v. Königs vertraglich verpflichtet sei:

»Ohngeachtet hierdurch dem Entrepreneur Bustelli eine neue Aufgabe zuwachsen würde, so würde meines unterthänigsten Erachtens sich derselbe desto weniger hierüber beschweren können, da ihm zwar zu seinen Opern das Churfürstl. Orchestre, aber kein Kapellmeister besonders zugestanden worden, und sich überdies Naumann gegen mich geäußert, daß er es als eine besondere Gnade ansehen würde, wenn Ew. Churfl. Durchl. geruhen möchten, ihn aniezo, da die Opern nicht mehr auf des Hofes, sondern auf des

¹ S. S. 134⁴.

² (II, 14/15), veröffentlicht durch Theodor Distel, Mon. f. Musikgesch. XXII (1890), S. 19.

³ Es wird darin unterschieden: Kapellmeister Fischietti (600 Thaler), Schürer als 1. Kirchenkompos. (500 Thaler), Naumann als 2. Kirchenkompos. (440 Thaler).

⁴ S. unten den Vortrag vom 22. Mai 1773.

⁵ Vgl. Anh. AIII. Es ist das erste in deutscher Sprache verfaßte.

⁶ Vgl. Cahn-Speyer, S. 12 (Fischietti wird hier ungenau als 2. Kapellmeister bezeichnet), und ZfM II 324. — Zuweilen wurden auch die beiden Organisten August und Binder bei der Opera buffa mit gebraucht.

Entrepreneurs Rechnung gingen, von dem Accompagnement und von den vielfältig bei denen Partituren vorgefallenen Correcturen und Veränderungen, welche er bisher umsonst verrichtet, Huldreichst zu dispensiren¹.«

»Da der Compositeur Naumann übrigens, wann er nicht bald in einem erhöhten Gehalt gesetzt würde, in Schulden kommen und durch Nahrungs Sorgen in seinem Talent, welches nothwendig ein ruhiges Gemüth erfordert, gehemmet werden würde, als habe deßen Umstände Ew. Churf. Durchl. submisest vorstellen und mit meiner unterthänigsten Vorsprache zu begleiten mich hiermit unterfangen wollen.«

Der Erfolg war nur ein halber. Die Res. vom 16. Jan. 1771 gewährt zwar eine Gehaltszulage von 160 Thalern, schon vom 1. Januar ab gültig, so daß er nunmehr 600 Thaler erhält, versagt aber die (ursprünglich tatsächlich in Aussicht genommene) Befreiung vom Theaterdienste² und setzt für einen nochmaligen Urlaub nach Italien das Engagement als Bedingung, das ihm, wie später zu zeigen ist, zum Ersatz für 1768 von dem Impresario von San Benedetto in Venedig versprochen worden war (III 8/9)³.

Nach ungefähr Jahresfrist kommt Naumann auf seine Lieblingsbitte um Urlaub nach Italien zurück. Wiederum verläßt er sich nicht auf den Vortrag allein, sondern schickt ihm am 1. Febr. eine Eingabe voraus⁴. Diesmal konnte er sich auf briefliche Anfragen und Angebote aus Italien »zu Componirung unterschiedener Musicalischer Stücke« berufen (s. Votr. 8. Febr.). Den günstigeren Vorbedingungen entsprach die Antwort. In Übereinstimmung mit den Bitten erklärt die Res. vom 25. April 1772, der Kurfürst habe Naumann »zu einer Reise nach Italien Urlaub auf ein Jahr gnädigst bewilligt, auch ihm diese Zeit über den unverminderten Genuß seiner Besoldung beybehalten« (910, III 251). Gleichzeitig wurde die Frage, die dadurch für den Opera buffa-Dienst einerseits, die Leitung der Kirchen- und Kammermusik (in der Naumann mit Schürer alternierte) anderseits entstand, gelöst durch das feste Engagement Schusters und Seydelmanns, die am 1. Mai, dem Tage der Verabschiedung des Kapellmeisters Fischietti, als Kirchencompositeurs ein-

¹ Der zugehörige Kanzleibericht 10. I. 1771 (III, 14) vertritt im Gegensatz zu dem Direktor den Standpunkt, daß Bustelli nicht zum Engagement eines Kapellmeisters gezwungen werden könne. Der betr. Passus des Bustelli-Vertrages lautet: »L' impresario avrà della corte come il solito l' orchestra libera senza pagamento.« — Später ändert auch der Direktor seine Ansicht (III, 315).

² Fürstenau (S. 164/65) ganz ungenau.

³ »Haben Höchst dieselben dem Cammer- und Kirchen Compositeur, Naumann, eine Besoldungs Zusage von 160 Rthlr. jährlich zu denen von ihm bereits percipirenden 440 Rthlr. jährl. a 10 Jan. a. c. an in Gnaden zugeeignet, und deshalb ebenfalls das weitere bey vorbenanntem Collegio angeordnet. Dahingegen tragen Ihro Churf. Durchl. Bedenken, Naumannen vor der Hand einen Urlaub zu einer langen Reise zu bewilligen, es wäre denn, daß der bekannte Venetianische Opern-Impresario ihn zu der einmahl versprochenen Opern Composition verlangte, auf welchen Fall Naumann der disfalßige Urlaub nicht zu versagen ist. Uebrigens aber mag derselbe zur Zeit vom accompagniren bey den Opern und Einrichtung der Partituren nicht dispensiret werden.«

⁴ Vgl. Anh. A IV.

traten, nachdem sie, besonders seit 1771, schon öfters ihre Eignung für die Kirchenkomposition gegen Extragratisifikation erwiesen hatten¹.

Schon früher war zu sehen, daß Naumann nur deshalb so lange auf diesen Urlaub warten mußte, weil bisher noch keine bestimmten Anträge aus Italien vorgelegen hatten. Daß für den Fall eines bestimmten Antrages aber mit der Bewilligung nicht so lange zurückgehalten worden wäre, und man sogar von oben aus bemüht war, Naumann einen Ersatz für die 1768 verlorene Venezianer Gelegenheit zu verschaffen, beweist ein aus den Akten ersichtlicher, über anderthalb Jahre sich erstreckender Briefwechsel zwischen dem Directeur und dem Impresario von San Benedetto in Venedig Michele dell' Agata², der zugleich für die Komplikationen, die sich aus der nachträglichen Rückberufung Naumanns 1768 ergeben hatten, sowie für die geschäftliche Seite des damaligen italienischen Opernmechanismus überhaupt charakteristisch ist:

Auf das erste Stadium der Verhandlungen beziehen sich der Vortrag vom 24. Oktob., der Bericht des Geh. Cabin. vom 7. Nov. und die Res. vom 8. Nov. 1768 (I 451/53): dell' Agata hatte Naumann auf seine Rückberufung nach Dresden hin zwar von der schriftlich fixierten Verpflichtung zur »opera Eroica« des Herbstes entbunden, zugleich aber Schadenersatzansprüche angemeldet. In der schon vom 15. August 1768 datierten »Original-Nota« setzte er die hohe Summe von 155 Dukaten³ an, als Preisdifferenz zwischen den Kosten, die ihm das Engagement des offenbar absichtlich von ihm verschwiegenen Ersatzmannes⁴ verursachten, und dem Honorar von nur 50 Dukaten, das er Naumann versprochen hatte: geschäftsklug legte er dieser Kostenaufstellung den Kontrakt zugrunde, den er im vorübergehenden Karneval mit Fr. di Majo für die erste Oper abgeschlossen hatte⁵, und den er im Original mitgeschickt hatte (f. 461)⁶, als Paradigma für den mit dem Ersatzmann Naumanns ab-

¹ Dazu Cahn-Speyer, S. 12/14. — Ant. Boroni, der nach Proelß (S. 227) Fischietti als Musikdirektor bei Bustelli abgelöst hätte, kommt in Dresden für das Akkompagnement nicht in Frage.

² Er war vorher 1752/66 Ballettmeister für die »komischen« Balletts in München gewesen (Fr. M. Rudhart, Gesch. d. Oper am Hofe zu München [1865] S. 193). Über ihn vgl. auch Abert, Jomelli (1908), S. 76, und Abert, Mozart I 537.

³ Unter Dukaten ist hier die Zechine d. h. der italienische Dukaten (nach Meyers Kon.-Lex. = etwas über 9 Mark) zu verstehen; nicht der deutsche Dukaten = 2 Tlr. 20 Gr. (s. Loc. 910, II 11).

⁴ Es wurde dann »Alessandro in Armenia« von G. B. Borghi gegeben, s. Wiel Nr. 735.

⁵ Es war der »Antigono« s. Wiel, a. a. O. Nr. 732.

⁶ Er ist datiert vom 18. Juli 1767, Venedig und lautet [die im Original geschriebenen Worte kursiv; das übrige im Original gedruckt]:

»Con la presente privata Scrittura quale voglion le parti, che abbia forza e vigore, come se fatta fosse per mano di pubblico Nodaro di questa ed altra Città, Michele dall' Agata conduttore dell' opera eroica, che si doverà rappresentare nel venturo Carnovale dell' Anno 1767 nel magnifico Teatro Nobile di San Benedetto, ferma e stabilisce *Il Sig. Ciccio di Majo per Scrivere La prima Opera che si dovrà dare in detto Teatro.* Con obbligo di ritrovarsi in Venezia per li *Primi di Novembre 1767* per essere pront a tutte le Prove, e Rappresentazioni, che si doveranno fare nel detto

zuschließenden Vertrag. Zu den 160 Dukaten, die damit gegeben waren, konnte er noch 45 Zechinen für das, »so er an Reisegeldern und sonstigem Aufwand für seinen neuen Compositeur, excl. des Salarii zu entrichten gehabt«. Der Kanzleiber. weist die erste Forderung mit ihrem »sehr willkürlichen Ansaz« zurück, und erkennt nur die zweite an: schlägt, »weil zugleich die Zeitversäumnis zu rechnen« etwa 50 Dukaten überhaupt als Ersatzsumme vor. Die Resolutio erklärt sich im Prinzip mit einer Schadenersatzleistung einverstanden, da Agata sich sonst an Naumann selbst halten würde; sie billigt auch einen Höchstsatz von 50 Dukaten, an die Bedingung geknüpft, daß Naumann von Agata für den Karneval des 1770ten Jahres engagiert werde, was schon der Directeur auf Naumanns Bitte in seinem Vortrag angeregt hatte¹.

Nach weiterem Hin und Her wurde dem zwecklosen Unterhandeln schließlich durch eine Resolutio vom 26. Mai 1770 ein Ende gemacht, die bestimmte, man solle dem Agata die 50 Dukaten »mit Verweisung seiner ungeziemenden Schreibart« und mit dem Bemerken, man erwarte, daß er Naumann im nächsten Jahr engagieren werde, »gelegentlich übermachen« (910, II 118/20).

Auch mit der Urlaubslizenz waren noch nicht alle Hindernisse für Naumann aus dem Wege geräumt. Statt »gleich nach geendigten und aufgeführten Oratorio«, d. h. nach Ostern, wie er es gehofft hatte, fuhr er erst im Juli ab. Und infolge eines mehrwöchigen Aufenthaltes in München kam er nicht vor Ende September² nach Italien, wohin er diesmal seinen Bruder Gotthard mitnahm, um ihn, bisher Schüler Casanovas, in den Unterricht von Mengs in Rom zu geben (M. 171). Die Ursache der Verzögerung mag teilweise in der Notwendigkeit gelegen haben, die neuen Kirchenkompositeurs in ihre Aufgaben einzuführen; hauptsächlich aber in besonderen Wünschen Maria Antonias, die Ende März über München nach Italien gefahren war³. Schon im April hatte sie die Partitur von Naumanns »*Villano geloso*« zu einer eventuellen Aufführung aus Dresden

tempo, ed in ricompensa delle sue virtuose fatiche le viene accordato dal Signor dall' Agata Zecchini N. *centa sessanta* col sua giusta valuta, onde promette il suddetto di pontualmente adempire senza risserva di nissun' altra rispettiva parte, salvo solo li patti soliti ricercasi in materia de Teatri, ed in fede vale Zecchini N. 160.—« [Nun folgt eine längere die Bedingungen einschränkende Nachschrift des Majors: »*Mi obbligo accettare la sudetta a poco nel modo e forma come sopra . . .*«

1. Seine Ankunft in Venedig werde erfolgen *alla fine del Mese di Novembre*.

2. Seine Abreise von Venedig in der Nacht des 26. Dez., *dopo aver posto in Scena l' opera*, da er für denselben Karneval in Rom la *Seconda opera* geschrieben habe . . . *e così acceto, e non altrimenti* (gez.) *Napoli, 4. Agosto, Francesco de Majo*.]

1 »Damit auch er seines Ojors auf diese Art den, durch Annullirung seines Contracts erlittenen Verlust wieder ersetzen könne. Hierdurch würde Naumann den bereits erhaltenen guten Ruf in Italien nicht nur vergrößern, sondern sich auch zu Ew. Churfürstl. Durchl. Diensten annoch geschickter machen können.«

2 Noch am 15. September schreibt er an seine Mutter von Augsburg aus.

3 Carl v. Weber, Maria Antonia Walpurgis (Dresden 1857) II, S. 2 ff.

für den Münchner Hof besorgen lassen¹. Durch Naumanns Beurlaubung nach Italien bot sich nun auch die Gelegenheit, ihren Schützling persönlich hier einzuführen. Am 6. Juli kehrt Maria Antonia nach Nymphenburg zurück, wo sich der Hof damals aufhielt². Im selben Monat fährt Naumann nach München. Die Biographen sprechen also wohl mit Unrecht von einer »zufälligen Erscheinung« Naumanns zu dieser, der Maria Antonia gelegenen Zeit. Folgerichtig wurde der Münchner Aufenthalt noch nicht zum Urlaubsjahr gerechnet. Schon bald nach dem Ablauf von dessen erster Hälfte machten eine Anzahl neuer Anträge eine Urlaubsverlängerung notwendig. Entsprechend dem Vortrag vom 22. Mai 1773³ wurde am 6. Juni eine solche von 6 Monaten mit unvermindertem Gehalt bewilligt (IV 57). Wie der erste, so konzentrierte sich auch der zweite Teil seines diesmaligen Aufenthaltes, von einer kurzen Fahrt nach Padua, der Oper »*Armida*« wegen abgesehen (s. u.), durchaus auf Venedig. Im April 1774 ist Naumann, nachdem er in Wien einige Tage, vom 30. März an, Zwischenstation gemacht hat (Sch. 158), wieder in Dresden.

Nach seiner Rückkehr aus Italien blieb Naumann vom Opernakkompagnement befreit, das 1774/77 infolge Abwesenheit Schusters von Seydelmann allein besorgt wurde⁴. Angesichts der ungewöhnlichen Erfolge, die er diesmal in Italien errungen hatte, galt Naumann schon unmittelbar nach seiner Rückkehr der ungeduldigen Dresdner Öffentlichkeit als der neue Oberleiter der Hofkapelle⁵. Durch Anträge, die von auswärts kamen, sollte die seit Fischietti's Abgang 1772 wiederum offenstehende Kapellmeisterfrage bald spruchreif werden.

Nicht ganz geklärt sind die Verhandlungen, die um die Jahreswende 1774/75 vom Berliner Hofe nach dem Tode des Kapellmeisters Agrikola

¹ »*Journal de ce qui s'est passé à la Cour de Munic 1772—1775.*« Dresden, Hauptstaatsarchiv. Loc. 3292, Brief vom 16. April.

² Weber a. a. O. S. 15.

³ »Gedachter Naumann, welcher bis jezo zu Venedig sich aufgehalten, hat neuerlich die Componirung der auf dem neuen und großen Theater zu Padua in kommandem Monat Juni aufzuführenden Oper *Armida*, sowohl als einiger nachhero auf anderen Theatern vorzustellenden Opern übertragen bekommen; zu Fertigung dieser Arbeit bittet er also, daß ihm sein Urlaub annoch auf 6 Monate prolongiret und diese Zeit über der völlige Genuß seines Tractaments gnädigst vergönnt werden möge. Es stellen derselbe darüber unterthänigst vor, daß er seinen allhier zu erhebenden Gehalt lediglich zu Berichtigung seiner während vormaliger Zeit-Umstände contrahirten Schulden verwende, ihm ein auswärts zu erlangender Gewinn ganz unentbehrlich sey und schmeichelt sich, sowohl in gnädigster Rücksicht auf diese Nothwendigkeit, als auch in Betracht der von ihm zu erlangenden mehreren Fähigkeit, mit gnädigster Gewährung seines unterthänigsten Gesuchs beglücktet zu werden.«

⁴ Cahn-Speyer, a. a. O. S. 20. Seydelmann erhielt dafür jährlich eine Gratifikation von 200 Thalern.

⁵ Im Oktober 1774 heißt es in der »Dresdn. Merkwürdigkeit.« (S. 79): »Der aus Sachsen gebürtige und seiner Geschicklichkeit wegen schon berühmte Compositeur Herr Naumann ist, nachdem er von seinen Reisen aus Italien zurückgekommen, vor einiger Zeit d. Churfl. Capelle als Capellmeister vorgestellt worden, und erwartet das hiesige Publikum mit Verlangen, nächsten eine von demselben ganz neu gefertigte und in Musik gesetzte Oper.« (»*Le nozze disturbate*«, s. u.)

(† am 1. Dezember)¹ mit Naumann angeknüpft wurden. Der teilweise auf eine Korrespondenz Naumanns mit Jos. und Franz Benda sich stützenden Darstellung Meißners (S. 207)² steht der Bericht Reichardts gegenüber, der die Naumann offerierte Stelle ein Jahr später bekam und ebenfalls einen bemerkenswerten Brief als Zeugen anführt³. Der von Reichardt veröffentlichte Brief ist von dem Musikdirektor Jakobi (an Stelle des erkrankten Konzertmeisters Benda) geschrieben und vom 8. September 1775 datiert. Darin wird Reichardt empfohlen, bei seinem Bewerbungsschreiben Hasse und Graun als seine Vorbilder zu bezeichnen und u. a. gesagt: der König habe schon vor sechs Monaten nach einem solchen Subjekt gefragt, Benda aber aus Vorsicht niemanden vorgeschlagen. Da habe der Monarch selbst Vorschläge gemacht; sich zunächst von Naumann aus Dresden eine Oper kommen lassen und demselben 1000 Thaler geboten⁴. Naumann habe daraufhin 2000 Thaler verlangt. »Sein Stil ist aber weder Graun- noch Hassisch, indem er die übersandte Oper für das venezianische Publikum gemacht und auch mit großem Beifall daselbst ehemals aufgeführt worden ist⁵.« Dieser Brief, nach dem das Berliner Engagement an den zu hohen Forderungen Naumanns einerseits, an der geringen Befriedigung des Königs über die eingesandte Oper andererseits gescheitert wäre, ist zum mindesten in der Datierung des Verhandlungsbeginns ungenau. Vielleicht noch im Dezember 1774, spätestens aber in der ersten Hälfte Januar 1775 hatte Naumann einen Antrag aus Berlin erhalten: im Vortrag vom 29. Januar fügt der Directeur seinem Vorschlag, freiverdende 220 Thaler für die Zwecke des Engagements zweier Instrumentalaspiranten zu verwenden, hinzu:

»Dafern Ew. Churfürstl. Durchl. jedoch diesen ohnmaßgeblichen Vorschlag zu genehmigen Bedenken tragen sollten; so unterfange ich mich, die, wie obgedacht, Höchstdenenselben zurückgefallene 220 Rthlr. für den Cammer- und Kirchen-Compositeur Naumann, welcher dermalen nur 600 Thaler jährliche Besoldung genießet, als eine Zulage und einstweilig Huldreichste Entschädigung des von ihm ausgeschlagenen vorteilhaften Engagements unterthänigst zu erbitten (IV 213)⁶.«

Nach diesem offiziellen Bemerkten kann man auch daran, daß die Ablehnung von Naumann und nicht von Berlin ausgegangen ist, nicht zweifeln. Es ist ferner nach den Andeutungen im Vortrag und Memo-

¹ L. Schneider, Gesch. der Oper und des Königl. Opernhauses zu Berlin (1852), S. 177. Er wurde zunächst durch Fasch ersetzt, der aber für die Operndirektion nicht geeignet war.

² Danach forderte der König Naumann erst auf, in Berlin eine Oper für den nächsten Karneval zu schreiben. Als Naumann mit Rücksicht auf die Dresdner maßgebenden Kreise ablehnte, ließ er ihm durch die beiden Bendas einen förmlichen Antrag für den Berliner Posten machen. Die Einkünfte wurden dabei angeblich auf 2000 Thaler angegeben.

³ Allg. Mus. Ztg. XV, Sp. 604 ff.

⁴ Agrikola hatte (ebenfalls nach Reichardts Darstellung) nur 800 Thlr. erhalten, Reichardt erhielt dann 1200 Thlr.

⁵ Es handelte sich dabei sicher um die »*Ipermestra*«.

⁶ Dazu Kanzleiber. 10. Febr.: »Engagements am Königl. Preuß. Hofe«.

rial vom 27. Mai¹ sicher, daß man nach der ersten Ablehnung Naumanns erneute Versuche gemacht hat, ihn zu gewinnen². In als informiert gelten den Berliner Kreisen scheint er schon als der neue Oberkapellmeister angesehen worden zu sein³. Die Darstellung Jakobis ist also offenbar gefärbt. Soviel steht fest, daß durch den Verlauf der Berliner Verhandlungen das Ansehen Naumanns weiter gewonnen hatte. In seinem Vortrag vom 27. Mai (V 17) unterstützt der Directeur zunächst die pekuniären Forderungen des eben erwähnten Naumannschen Memorials (in dem noch immer mit einem Entlassungsgesuch gedroht wird) und fährt fort:

»Und da Ew. Churfürstl. Durchl. die Erinnerung von der bereitwilligen Entschlossenheit, mit welcher obgedachter Naumann die ihm anfänglich zu Venedig, nachhero am Kayserl. Königl. Hofe zu Wien und lezthin am Königl. Preuß. Hofe zu Berlin mit ganz besondern Vortheilen angetragene Versorgung ausgeschlagen hat, annoch in Höchsten Gnaden beywohnen wird, So unterfange ich mich Höchst Dero gnädigster Entschließung submisseset anheim zugeben, ob Höchst Denenselben umso eher gnädigst gefällig seyn möchten, diesen zeitherigen Cammer- und Kirchen-Compositeur mit dem Praedicate eines Capellmeisters huldreichst zu begnadigen, da theils dieser Charakter demselben nach seiner Anciennetaet und als Lehrmeister derer andern zwey Compositeurs einigermaßen gebühren, theils aber auch als der Zierde eines so großen als Höchst Dero Hofes umsomehr angemessen seyn würde, da unter denen Regierungen Höchst Deroselben Durchlauchtigsten Vorfahren zum öftern zwey auch mehrere Capellmeister angestellt gewesen, und dieser Charakter bloß seit der Verabschiedung des leztern Capellmeisters Fischietti keinem andern conferiret worden ist⁴.«

An der Begründung besonders bemerkenswert ist der Hinweis auf die Steigerung von Naumanns internationaler Bewertung, die danach schon vor den Berliner Anfragen einen zweimaligen deutlichen Ausdruck erhalten hatte: weder von einer venezianischen noch von einer Wiener

¹ Vgl. Anh. A V. Der zugehörige Kanzleiber. 16. Juni spricht ähnlich von den »neuerlich zu wiederholtenmalen angetragenen, sowohl in Ansehung des Charakters, als des Gehaltes überaus vortheilhaften Bedingungen«.

² Das besondere Interesse des Kronprinzen steht schon für diese Zeit fest: in der »Berechnung« der Ausgaben Ostern/Mich. 1776 (910, V 105) ein Posten »vor die für des Kron Prinzen von Preußen Königl. Hoheit copierte Opera *I'Ipocondriaco*«.

³ S. Deutsche Chronik auf das Jahr 1775 (C. F. Dan. Schubart), S. 229 (Aus Berlin): »Herr Neumann [der Druckfehler: Neumann statt Naumann ist natürlich in der Literatur nicht vereinzelt], ein sehr geschickter Componist aus Dresden, wurde vom König zum Oberkapellmeister gemacht. Da sich Neumann bisher, soviel ich weiß, bloß im Kirchenstyle gezeigt hat, und der König niemals dem Kirchenstyl geneigt war, so nimmt mich diese Beförderung sehr wunder.«

⁴ Der zugehörige Kanzleiber, vom 16. Juni (23 ff.) gibt für die pekuniäre Seite des Antrags durch Daten aus der Hassezeit genauere Unterlagen und hebt dabel in einer Nota hervor, daß eine etwaige Ernennung zum Kapellmeister ohne gleichzeitige Besoldungsverbesserung im Grunde ein Nachteil sein würde, indem Naumann dann statt jetziger 12 Thlr.: 25 Thlr. Personensteuer bezahlen müßte.

»Versorgung« ist bei den Biographen etwas erwähnt¹. In Venedig war ihm wohl bei seinem letzten Aufenthalt daselbst die Leitung eines Konservatoriums angeboten worden, in Wien aber — er hatte hier in Hasse, Graf Durazzo, Ferrandini (der 1769 und 1774 hier vertretungsweise als Vizekapellmeister tätig war), Graf Rosenberg (der 1776 Oberdirektor des Theaters wird)² genügend Fürsprecher — handelte es sich wahrscheinlich um die durch Gaßmanns Tod (21. Jan. 1774) erledigte Kapellmeisterstelle³.

Die Resol. vom 17. Juni 1775 erkennt zwar den Standpunkt des Antrags im Prinzip an, schiebt aber die Entscheidung bis auf den bald vorzunehmenden Pensionsvortrag hinaus: »Inmittelst soll aber Naumann mündlich beschieden werden, daß er bey solchem sich der höchsten Gnade zuversichtlich zu getrösten habe.« Die in Aussicht gestellte Entscheidung ließ bis zum 7. Febr. 1776 auf sich warten. An diesem Tage wird Naumann zum Kapellmeister ernannt und zugleich die Erhöhung seines Gehaltes auf das Doppelte, 2×600 Thlr. (also den Gehalt, den s. Zt. Porpora bekommen hatte) bestimmt und zwar schon vom 1. November anni pr. an, also mit rückwirkender Kraft (910, V 31). Damit wurde die so lange in der Schwebe gehaltene Frage auf das ehrenvollste gelöst⁴.

* * *

Während der beiden italienischen Reisen, die fast die Hälfte dieses Zeitabschnittes ausmachen, war Naumanns eigentlichstes Streben darauf gerichtet, den Weg, den er nach Abschluß seiner italienischen Studienjahre mit seinem Komponistendebüt auf der italienischen Bühne beschritten hatte, erfolgreich fortzusetzen. Ganz im Sinne des Programms liegt der Schwerpunkt des Aufenthaltes nunmehr in den hauptsächlich für die Oper in Betracht kommenden Städten Venedig und Neapel⁵.

¹ M. (S. 152) nennt dagegen einen Antrag in Palermo nach der »Achille«-Aufführung 1767, der aber aus einem dafür angeführten Brief durchaus nicht mit Sicherheit hervorgeht.

² Sonnleithner, Materialien zur Gesch. d. Theater Wiens und des Balletts (Ges. d. Musikfr. Wien, handschr.).

³ Die Stelle bekam dann Gius. Bonno.

⁴ Die Dresdn. Merkw. 1775 sagen (S. 34): »Nachdem unser geschickter und vortrefflicher Kompositeur, der Herr Kapellmeister Naumann, aus bloß patriotischen dankbaren Gesinnungen, die seinem Herzen die größte Ehre machen, sich entschlossen, die von auswärts ihm geschehenen vorteilhaften Anträge mit einem sehr ansehnlichen Gehalt gänzlich auszuschlagen und fernerhin in Sachsen zu verbleiben, so ...«

⁵ In Venedig wird nach Wiel in der diesmal in Frage kommenden Zeit gespielt (Herbst 1765/Herbst 1766; Sommer 1768): eine »Ipermestra« (diversi autori!), ein »Solimano« v. Gr. Sciroli (mit Guis. Tibaldi), Gaßmanns »Achille in Sciro«, Guglielmi »Sesostri« und »Adriano in Siria«; ferner komische Opern, u. a. von Paisiello (»Le nozze disturbate« nach Martinelli 1766), Guglielmi (»Lo spirito di contraddizione« dto), Logroscino, Traëtta (»Iservirivali«). Unmittelbar vor Naumanns Ankunft 1765 bzw. zwischen 1766 und 1768 steht u. a. auf dem Repertoire: Sarti (»Vologeso«, »La Nitteti«), F. Bertoni (»Exio«). — Während des Aufenthaltes in Neapel bzw. Palermo

Den Neapolitaner Antrag zu einer Opera buffa, Winter 1767, lehnt Naumann ab, schon der mundartlichen Schwierigkeiten der Neapolitaner Texte wegen (M. 153). Mit um so stärkerer Begier stürzt er sich auf die beiden Seria-Aufträge, die ihm auf der zweiten italienischen Reise zuteil werden¹. Ganz allgemein läßt sich daran erkennen, daß trotz der Krise, die die Opera seria durchmachte, eine Leistung auf diesem Gebiete noch immer als in erster Linie erstrebenswert galt; für Naumann im besonderen aber ergibt sich als bemerkenswerte Tatsache, daß er immer mehr in Italien an Boden gewinnt. In beiden Fällen betrifft es auffallende Stellen des Repertoires: das 1755 erbaute Theater *San Benedetto* in Venedig war fast bis ans Ende des Jahrhunderts das erste der Stadt², und die Oper in Palermo hatte nicht bloß als einzige Schaubühne der Hauptstadt Siziliens eine besondere Rolle³, sie trat überdies gerade zu dem für Naumann in Frage kommenden Zeitpunkt bedeutsam hervor: zum Fest der heiligen Rosalie, das mit ungewöhnlichem Prunk unter Beteiligung von Fremden aus dem gesamten Königreich Neapel gefeiert zu werden pflegte⁴.

Daß Naumann allerdings beide Male noch als Zukunftsman herangezogen wurde, daß er von einer äußeren Gleichsetzung mit den Größten der italienischen Bühne noch weit entfernt war, wird am besten durch die schon (S. 32) verzeichnete Differenz klar, die dell' Agatas Honorarsatz zwischen ihm und anderen, im gleichen Jahre und für die gleiche Bühne beschäftigten Komponisten läßt. Überhaupt sind seine Erwartungen und ebenso diejenigen Maria Antonias, wenigstens was Anzahl der Aufträge betrifft, wohl nicht ganz erfüllt worden. Es lag das in gewissen Eigenheiten des Opera seria-Betriebes mit begründet, auf die Naumann im voraus nicht genügend Rücksicht genommen hatte, in der in Zahl und Zeit

zeigt das Repertoire: in S. Carlo »*Lucio Vero*« von Sacchini (mit Raaff und der Cat. Gabrieli), »*Lucio Papirio*« und »*Peleo*« v. Paisiello, »*Bellero-fonte*« und »*Farnace*« von Misliwecek. (In den vorangehenden Jahren waren gegeben worden: Traëttas »*Armida*« [1763], J. Chr. Bachs »*Catone in Utica*« [1764], Sacchinois »*Creso*« und Piccinis »*Re pastore*« [1765]); in T. Nuovo und T. Fiorentini komische Opern von Gazzaniga, Anfossi, Piccinni [»*La finta baronessa*«], Paisiello [u. a. »*L'idolo cinese*«, Frühjahr 1767], durch den sich einige Jahre später J. Schuster in Dresden zur Nachahmung gereizt fühlt.)

¹ S. S. 132/33.

² Wiel, S. XLVI.

³ Saint-Non, Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile, IV 1, S. 143: »... l'opéra, qui est le seule spectacle ou du moins le plus suivi; cet opéra commence à une heure de nuit et finit, ainsi que la conversation, à minuit ou plus tard encore que l'on retourne à la Marine, refrain ordinaire et le plus intéressant de tous ces amusements«.

⁴ Ebenda, S. 139 und 144 (mit Abbildungen der Prozessionsaufzüge). Über den opernhaften Pomp bei kirchlichen Festen in Neapel vgl. Grosley de Troyes, a. a. O. III 103.

beschränkten Engagementsgelegenheit¹ und — soweit es sich um Neapel im besonderen handelt — in dem unmittelbaren Einfluß des Königs auf die Maßnahmen des königlichen Theaters: das machte für einen Novizen und Ausländer ganz besondere Protektion zur Voraussetzung², wie sie Naumann gerade in Neapel nicht hatte. Wenn es ihm hier immerhin gelang, in den musikinteressierten höheren Kreisen Einlaß zu finden, wenn ihm dann der Auftrag für Palermo (*»Achille in Sciro«*) zuteil wird, so spielen dabei die Gewogenheit des originellen Neapolitaner Geigers Em. Barbella³ wie der Mittlerdienst eines *»Sensale«* eine wichtige Rolle (M. 148/50): letzteres ein Beweis für die schon vor der Zeit S. Mayrs bestehende Macht des Agententums im italienischen Musikbetrieb⁴.

Naumann mochte selbst vorausgesehen haben, daß die bisherigen italienischen Verbindungen für seine diesmaligen Zwecke nicht ausreichten, und hatte in dieser Überzeugung vor der Abreise aus Dresden um die Ernennung zum *»Kammerkompositeur«* gebeten (s. o.). Ein nochmaliger Aufenthalt in Bologna dient ihm dazu, einen italienischen Titel von internationaler Bedeutung hinzuzugewinnen: am 9. März 1768 wird er zum *Accademico filarmonico* erwählt. Die fünfstimmige Antiphone, die er dabei statutengemäß⁵ vorlegt⁶, läßt erkennen, in welchem Maße Naumann unter P. Martinis Anleitung es gelernt hatte, sich in den Vokalstil des 16. Jahrhunderts einzufühlen.

Aus Briefen geht hervor, daß das Verhältnis zu P. Martini⁷ und ebenso zu Hasse sich jetzt noch freundschaftlicher gestaltet als vordem. Hasse, der sich Anfang 1766 in Venedig aufhält⁸,

¹ Für Venedig bringen die oben erwähnten Agata-Akten mehrfach Hinweise. Für das Königl. Theater Neapel vollends sagt Meißner selbst (147XX), daß im allgemeinen nur vier Opernaufträge zu vergeben seien und diese stets am 1. Mai für das laufende Jahr verteilt zu werden pflegten. Vgl. Delalande, a. a. O. VI 349 ff.

² M. 147 u. 438. Vgl. Abert, Mozart I 191.

³ Vgl. Riemann, Musiklex. 2, u. Abert, Mozart I 192.

⁴ Vgl. Mayrs Pamphlet *»I sensali del teatro«* (Peters-Jahrbuch 1904, S. 30, u. Sammelb. d. IMG VI 588). Auch mit dem Tenoristen Raaff kommt Naumann in Neapel zusammen (Abert, Mozart I 559).

⁵ Abert, a. a. O. I 195.

⁶ Das Stück, das in der Bibliothek des Liceo musicale von Bologna aufbewahrt wird (G. Gaspari, Catalogo . . . IV 181), ist mit dem Datum: 9. März versehen. Ein damit genau übereinstimmendes Autograph Naumanns (im Bes. des Verfassers), das aber Spuren von Rasuren und Änderungen der Textverteilung zeigt, ist datiert: 10. marzo 1768. Es ist offenbar das von Naumann zurückbehaltene Konzept.

⁷ S. Anhang. In dem Paduaner Brief vom 16. Juli 1768 (Anh. B Ia) fehlt die Angabe des Adressaten. Der Catalogo descrittivo degli autografi e de musicisti . . . von F. Parisini u. E. Colombani (Bologna 1881/96) schließt auf Valloti in Padua. Er richtet sich aber, aller Wahrscheinlichkeit nach, an P. Martini in Bologna.

⁸ Mennicke, S. 426.

stellt Naumann für die Dauer von dessen venezianischem Aufenthalt ein Klavier zur Verfügung¹. Spekulationen seltsamer Art war diesmal die Paduaner Zeit bei Tartini gewidmet, wenn Abt Voglers ausführliche Darstellung zutrifft, auf die sich Meißner (161^X) hier beruft².

Auf dem Programm dieser italienischen Reise waren nach dem Entwurf Maria Antonias noch einige besondere Punkte vermerkt. Naumann hatte (worin ein besonderes Vertrauensvotum lag) für die musikalische Ausbildung Schusters und Seydelmanns, seiner Reisebegleiter, Sorge zu tragen. Es handelte sich dabei für ihn ganz allgemein darum, ihre »Arbeiten und Ansichten zu leiten«³, d. h. also an der Hand des in Bibliotheken von Venedig, Neapel, Bologna, Padua erreichbaren Materials die kompositorischen Erfahrungen der Schüler zu erweitern, darüber hinaus auch im übrigen seine Kenntnisse italienischen Musikwesens, seine Beziehungen zu einflußreichen Kreisen und Persönlichkeiten für ihre Ausbildung und ihre Zwecke nutzbar zu machen⁴. So gibt er Schuster — dieser war vor Antritt der Reise Schüler Schürrers gewesen und mochte in der Vorbildung hinter Seydelmann zurückstehen — in Venedig erst auf einige Zeit in die Lehre des Kapellmeisters Girolamo Pera zum Studium des Kontrapunkts (M. 145^X)⁵; so kommt es, daß Seydelmann sich nebenbei zum Tenoristen ausbilden läßt, möglicherweise auf der italienischen Bühne aufgetreten ist⁶.

Man erwartete überdies in Dresden, daß die Reise der kirchenmusikalischen Stellung Naumanns im besonderen zugute kommen würde (M. 146). In Neapel schreibt er 1767 eine Messe⁷, in Padua führt er im Juli 1768 ein Oratorium »*La passione di Giesù Christo*« auf (M. 153), Werke, die dann auch in Dresden bekannt werden.

¹ In dem schon von Kretzschmar kurz erwähnten Brief an Ortes vom 27. Dez. 1766 heißt es: »... Il giovine Compositore Naumann m' ha scritto da Napoli, che prima di partir da Venezia egli consegnò il mio Cimbalo a Lei. Se ciò è, è molto ben consegnato.«

² Vgl. darüber auch N. T. Merkur (I 134): Tartini glaubte, in der Harmonie und in den »mannigfaltigen Modulationen der Töne den Beweis des Daseyns Gottes und der Unsterblichkeit« finden zu können.

³ Vgl. den Nekrolog für Schuster in der Allg. Mus. Zeitung XIV (1812) Sp. 685.

⁴ Vgl. dazu auch die brieflichen Empfehlungen Naumanns für Schuster bei Schusters zweiter italienischer Reise 1774/75 (Anh. B I), sowie einen in die gleiche Zeit gehörigen Vortrag vom 15. Juni 1775 (Loc. 910, IV 277 ff.): darin wird (übrigens mit Erfolg) für Schuster um eine einjährige Verlängerung des bis Ende Juli 1775 geltenden einjährigen Urlaubes gebeten, mit der Begründung, Schuster habe »seiner gehorsamsten Anzeige nach zur Erlangung derer benöthigten Bekanntschaften bis jezo die meiste dieser Zeit auf Reisen zubringen müssen und folglich dem Studio als dem Hauptgegenstande seines Aufenthaltes in Italien wenig obliegen können«.

⁵ Vgl. Allg. Mus. Zeitung, a. a. O.

⁶ Cahn-Speyer, S. 12.

⁷ In dem Manuskript (BB) ist 28. Febr. als Datum angegeben.

Er sorgt durch Ankauf von 49 Partituren Kirchenmusik verschiedener Meister »zum Besten des allhiesigen Kirchendienstes«¹ für die Auffrischung des Dresdner Repertoires und tritt in Übereinstimmung mit dem Directeur v. König mit einigen Sängern, die er in Neapel und Padua hört, wegen eines etwaigen Engagements für die Dresdner Hofkirche in Verbindung².

Wie schon bei der aktenmäßigen Skizzierung sich ergab, wurde der Urlaub zu der dritten Reise angesichts der Erfahrungen der zweiten Reise erst dann genehmigt, als eine lohnende, ganz von Opernarbeit erfüllte Tätigkeit für Naumann sichergestellt war. Unzweifelhaft hat überdies Maria Antonia bei ihrem schon erwähnten Aufenthalt in Italien durch Ausnützung ihrer Beziehungen zu künstlerisch maßgebenden Männern wie Guadagni³, Graf Durazzo⁴, Kardinal Albani⁵ der Stetigkeit vorgearbeitet, die Naumanns Schaffen diesmal charakterisiert und die schon in der örtlichen Begrenzung (fast ausschließlich Venedig) zum Ausdruck kommt.

Der Operngeschmack Venedigs hatte sich inzwischen immer mehr von seiner Opera seria-Vergangenheit entfernt, aber ebenso von der wesentlich venezianischen, von Goldoni inspirierten Buffo-Produktion Galuppis und seiner Nebenmänner Scolari, Gius. Scarlatti, Fischietti⁶, Gaßmann in seinen Anfängen⁷ (sie sind in dem Jahrzehnt 1750/60, in dem Naumann zuerst italienischen Boden betritt, in Venedig tonangebend): er war nunmehr durchaus von der auf lyrische wie instrumentale Belebung und formelle Festigung des Buffo-Genres zielenden Richtung einer neueren Generation⁸ bestimmt, die die Bühnen Neapels und Venedigs gleichermaßen beherrschte, mit ihren Führern: Piccini, dessen Aufstieg Naumann bei seinem ersten italienischen Aufenthalte miterlebt hatte, und Paisiello als dem moderneren. Mit Paisiello, der gerade in Naumanns ertragreichstem Jahre 1773 mit drei komischen Opern in Venedig vortritt⁹, mit G. Astaritta (u. a. »*Il principe ipocondriaco*«,

¹ Vtrg. 12. Dez. 1768 (910, I 486 und 495); dazu die Notiz bei Fürstenau, S. 163. Vgl. auch den Brief an P. Martini, Anh. B Ia.

² S. S. 47.

³ Vgl. S. 44.

⁴ Am 28. Mai 1772 diniert sie bei Ministre C. Durazzo, nachdem sie erst am Tage vorher in Venedig angekommen war. Vgl. das S. 44² zitierte »*Journal*«, Brief vom 4. Juni.

⁵ Er kam im Gefolge der Maria Antonia aus Italien mit nach München, um dann nach Wien zu fahren (»*Journal*«, Brief vom 12. Juli).

⁶ Vgl. R. Engländer, Dom. Fischietti als Buffokomponist in Dresden (ZfM II, Heft 6 und 7; besonders S. 420).

⁷ Vgl. G. Donath und R. Haas, Fl. Gaßmann als Opernkomponist (Studien z. Musikwissensch. II), S. 36 u. 78.

⁸ Dazu E. Dent, SIMG XII 114.

⁹ Wiel, Nr. 792, 795, 796. Vorher war er nur 1765 und 1766 je einmal in Venedig erschienen (eb. Nr. 702 und 714, s. S. 375). In Neapel stehen auf

1774) und G. Gazzaniga (u. a. »*La locanda*«, 1773), die es beide in Venedig bald zu einer größeren Beliebtheit bringen sollten als Piccini selbst, tritt Naumann diesmal in seinen »*Nozze disturbate*« in Konkurrenz, und wie jene stützt er sich auf eine Dichtung Giov. Bertatis. Daß im übrigen sein Ehrgeiz nun erst recht auf die *Seria* gerichtet ist (»*Solimano*«, »*L'isola disabitata*«, »*Ipermnestra*« für Venedig, »*Armida*« für Padua), daß er sich gerade auf diesem Gebiete mit außerordentlichem, schon durch Vorhandensein und Verbreitung von Drucken und Kopien vieler Einzelstücke bestätigtem Erfolg¹ belohnt sieht, will um so mehr besagen, als die Lage der *Seria* inzwischen in Venedig noch kritischer geworden war. Durch »*Solimano*« (Karneval 1773) — Naumann bezeichnete die Oper später selbst gern als eines seiner Lieblingswerke — erhält sie neuen Auftrieb². Der Komponist gewinnt damit die Stimmen in jenen beiden Parteilagern, die bislang höchstens die Anerkennung der modernen *Opera buffa* zusammengeführt hatte: im Lager der starren Verfechter der Hassestradition³, wie der oft genug enttäuschten Freunde der neuneapolitanischen *Seria*⁴. Hasse selbst, der im April 1773 wieder nach Venedig übersiedelt, wird Zeuge dieser Erfolge und erkennt sie um so freudiger an (M. 177), als er dem Schaffen der Jüngeren an sich vorurteilsloser gegenüberstand als etwa sein übereifriger Anhänger Ortes⁵.

dem Buffo-Repertoire zwischen 1770 und 1775 fast ausschließlich Piccini (T. Fiorentini) und Paisiello (T. Nuovo).

¹ S. u. die bibliographischen Angaben.

² Einige Jahre später schreibt Schuster an Meißner aus Venedig (23. Dezember 1778) — nachdem er zuvor die *Opera buffa* aus textlichen Gründen herabgesetzt hat —: »... Die ernsthafte opera ist noch das einzige, was dem italienischen Theater wahre Ehre macht, einige kleine Unanständigkeiten ausgenommen, die mit unterlaufen ...« (Deutsches Museum 1779, I 185/86.)

³ Wiel (S. XXXVII) führt einige, in die hier interessierende Zeit 1772/73 gehörige Briefe Ortes' an Hasse an. Der letzte ist am 2. Jan. 1773, d. h. kurz vor der Erstaufführung des »*Soliman*« geschrieben.

⁴ Bemerkenswerte Zeugnisse aus Neapel für die gleiche Zeit enthalten die Briefe des Abbé Galiani (aus dem Französischen von H. Conrad, 1907), besonders S. 437 u. 507.

⁵ Vgl. Hasses letzten Brief an Ortes vom 19. Nov. 1773. (Dieser Brief ist übrigens sowohl bei Mennicke [S. 435] als im Peters-Jahrbuch 1901 [S. 61] in mißverständener Form zitiert: der Brief ist nicht von Wien, sondern von Venedig aus geschrieben. Die Äußerung »opera cattiva« bezieht sich aber nicht auf Venedig, sondern auf Bologna, wo Ortes, der Briefempfänger, sich damals aufhält). Hasse äußert sich darin über die in Einstudierung begriffene neue Herbstoper (S. Bened.), den dann erfolgreichen »*Ricimero*« von Borghi, der nach dem »*Soliman*« und vor der »*Ipermnestra*« Naumanns gegeben wird: »... La Schindlerin [s. S. 141] è stata da me, e m'a cantato la sua parte. Secondo il gusto di oggi mi par, che vi siano delle cose buone nella Musica, e che il Maestro si sia dato molta pena per ben vestir la Virtuosa; e come di più trovo questa migliorata da che non l'ho sentita, così formo già un buon augurio per l'Opera. Il tutto insieme di detta giovine dovrebbe farla passar per una buona prima Donna, ed io lo spero, purchè il Pubblico non pretenda di sentir un'altra Taiber.« Neben Naumann und Borghi nennt das *Seria*-Repertoire

Die rasche Folge der an den »*Soliman*« sich anschließenden Aufträge, ihre Qualität¹, das Opernhonorar, auf das der Komponist es am Ende der dritten Reise gebracht hat²: alles das sind Anzeichen dafür, daß Naumann nun in der italienischen Bewertung eine Größe ersten Ranges geworden ist. Er gehört damit zu den wenigen Musikern deutscher Zunge dieser Generation, die sich nach Joh. Chr. Bach mit Glück auf die Opernbühnen Italiens gewagt haben. Unter ihnen tritt bald darauf Naumanns Schüler und Amtskollege Schuster hervor³, der von Naumann selbst in Italien eingeführt worden war⁴. Schuster faßt gerade in dem von seinem Lehrer vernachlässigten Neapel festen Fuß⁵ und bringt den Ruf der Dresdner Opernkunst, der durch die Persönlichkeit Hasses und nunmehr auch durch diejenige Naumanns feststand, nochmals zu Ehren.

Für Naumanns italienischen Ruhm zeugen noch der eben erwähnte Antrag zu einer dauernden venezianischen Anstellung, Opernaufträge für Neapel und Venedig, die noch zwanzig Jahre später, 1795 und 1798, an ihn ergehen (M. 335/36), die Absicht zu einer nochmaligen italienischen Reise Ende der siebziger Jahre⁶. Auch der Zusammenhang, in dem St. Arteaga Naumann in seinem berühmten Werke nennt⁷, kann als Beweis dafür gelten, daß der Name des »Sassone«

Venedigs während des diesmaligen italienischen Aufenthaltes noch die Namen Insanguine, Anfossi, Mislivecek, Bertoni. Vgl. auch Wiel 810/811.

¹ Bemerkenswert ist — angesichts der Exklusivität des venezianischen Adels Ausländern gegenüber (vgl. darüber Delalande) — die für ein adliges venezianisches Privattheater geschriebene »*Isola disabitata*« (über die hohe Kultur eines solchen Privattheaters vgl. Schuster im Deutschen Museum, a. a. O.). Hervorzuheben ist noch ein infolge Ablauf der Urlaubszeit notwendigerweise abgelehntes Angebot zur Komposition einer Oper für Neapel (S. Carlo) zum Namenstag des Königs (M. 181): es war das so ziemlich die ehrenvollste Aufgabe, die die italienische Bühne zu vergeben hatte.

² Für »*Soliman*« nennt Meißner 80 Zechinen (s. unten), bei dem zuletztgenannten neapolitanischen Antrag spricht er (S. 181) sogar von 150 Zechinen.

³ Er ist 1774/76 und 1778/81 nochmals in Italien (Fürstenau, S. 165 fälschlich: bis 1782; vgl. dazu 910, VII 102 ff.).

⁴ S. S. 40 und den Brief an P. Martini vom 18. Aug. 1774 (Anh.).

⁵ In einem neapolitanischen Bericht vom Oktober 1782 wird »Herr Kapellmeister Schuster in Dresden« als der in Italien bevorzugte der modernen Komponisten, die »*Didone*« (S. Carlo, 1776) als sein Meisterwerk bezeichnet (Cramer, Mag. d. Mus., 1783, I 574). Abschriften von Einzelnummern aus Schusterschen Werken verwahrt besonders, in auffallend hoher Zahl, die Bibliothek des Klosters Montecassino.

⁶ S. S. 75.

⁷ Le rivoluzioni del teatro musicale Italiano (Venedig 1785, III 202): »I Tedeschi . . . cogli Hendel, gli Stamitz, i Bach, i Nauman, i Gluck, gli Haydn, i Graun, e tanti altri rispettabili professori di Musica . . .« — Unzweifelhaft zielt es mit auf die Person Naumanns, wenn Eximeno 1774 von den ganz wenigen »altri Tedeschi« (neben Hasse) spricht, die den »genio italiano« (das »cantabile«) mit der »applicazione tedesca« verbunden hätten; vgl. Menicke, S. 4.

— nach Hasses Vorgang wurde auch Naumann vielfach so bezeichnet — noch lange nach dem Abtreten vom italienischen Schauplatz einen besonderen Klang hatte.

In Verbindung mit der Besprechung der italienischen Reisen ist als künstlerisch für Naumann bedeutungsvoll nachträglich noch der erwähnte Münchner Aufenthalt auf der letzten Hinreise 1772¹ zu betrachten.

Der Musik- und Theaterbetrieb Münchens hatte damals einen größeren Zug als derjenige Dresdens. Neben einer Opera buffa², die das ganze Jahr spielte, gab es eine Karnevalssaison mit normalerweise einer Opera seria, außerdem eine hochstehende Pflege des Balletts, das regelmäßig in den Zwischenakten der Seria und nach Schluß der Buffa zu seinem Rechte kam, und zwar neuerdings, seit der Tätigkeit des Tänzers Canziani, auch in der modernen Form des tragischen Balletts³. Maria Antonia, die bei ihrem Bruder mehr Entgegenkommen fand als bei ihrem Sohne, hatte auf der ganzen Linie dabei die Hand im Spiel⁴. Die Wochen, die Naumann hier verbrachte, waren, wiederum dank ihrer Initiative, im besonderen Maße anregend. Maria Antonia hatte Guadagni aus Italien mitgebracht. Mit ihm, dem Tenor Panzacchi, dem aus der Mozart-Biographie bekannten Sänger Rauzzini, dem Konzertmeister Kröner und dem damals in München anwesenden Burney⁵ ist Naumann in Nymphenburg, der Sommerresidenz des Kurfürsten, viel zusammen.

¹ S. S. 33.

² Das Repertoire ergibt sich aus dem »*Journal de ce qui s'est passé à la cour de Munic 1772—1775 pour l'Electrice Maria Antoinette*«, Dresden, Hauptstaatsarch., Loc. 3292 (vgl. Gluckjahrung II 29). Nach Ausweis des »*Journals*« sind in der Zeit von Mitte Juli bis Mitte September 1772 — das ist ungefähr die Zeit von Naumanns Aufenthalt — außer den von Rudhart genannten zwei Werken (Ottanis »*Amore senza malizia*« und Guglielmis »*Sposa fedele*«) gespielt worden: »*I matrimoni in maschera*« (Rutini), »*La buona figliuola*« (Piccini), »*Il rè alla caccia*« (Galuppi), »*Il cavaliere per amore*« (Piccini); vgl. die Briefe vom 16. und 23. Juli, 13. und 27. August, 3. und 17. Sept.

³ Gluckjahrung II 33.

⁴ Vgl. Weber a. a. O. II 255. Das »*Journal*« belehrt u. a. darüber, daß sie schon im Februar 1773 von Dresden die Partitur der Piccinischen »*Pesatrice*« bestellt, die dann am dritten Osterfeiertag des Jahres zum ersten Male in München aufgeführt wird (Brief 15. April 1773).

⁵ Naumann gehörte ebensowenig wie Reichardt zu Burneys Verehrern. Er spricht brieflich von »Burneyschen Affen, im Treibhause der Eilfertigkeit und flüchtigen Beurtheilung herausgeschossenen Früchten musicalischer Schreibesucht« (Sch. 177). Der Maria Antonia scheint Burney in München nur flüchtig vorgestellt worden zu sein: durch das »*Journal*« gibt sie am 17. September 1772 Anweisung nach Dresden, einen »certain Anglais professeur de musique et auteur, dont elle avoit oublié le nom« (!) bei seiner baldigen Ankunft in Dresden freundlich zu empfangen, ihm durch v. König alles musicalisch Wichtige Dresdens, auch ihre Bibliothek, zu zeigen.

Täglich war Konzert unter Mitwirkung der besten Hofmusiker¹. Naumann schreibt italienische Solokantaten und führt sie mit Maria Antonia und Guadagni auf². Er begleitet Maria Antonia beim Vortrag einer Szene ihrer »*Talestri*«³, deren Gesamtwiedergabe mit Guadagni unter Naumann geplant ist⁴.

Wichtig aber wurde das Münchner Intermezzo für Naumann eigentlich erst dadurch, daß er die modernistische Bewegung sich vorbereiten sah, die mit dem Erscheinen Guadagnis im Gefolge Maria Antonias gegeben war: es galt, Gluck mit dem »*Orfeo*« im folgenden Karneval in München einzuführen, ein Unternehmen, das bei Ausführenden wie Publikum auf starke Widerstände stieß⁵. Schließlich hatten die Münchner Wochen auch ihren äußeren Wert für Naumann. Maria Antonias eifriges Bestreben⁶, dem jungen Dresdner Kammerkompositeur Geltung am Münchner Hofe zu verschaffen, erhält durch sein persönliches Auftreten besondere Bekräftigung. Der Erfolg kann in der Aufnahme des »*Villano geloso*« in das Münchner Winterrepertoire gesehen werden (s. u.).

Inhalt und Wesen von Naumanns Tätigkeit auf Dresdner Boden nach Antritt der Stellung waren zunächst durch die Pflichten bestimmt, die ihm der Kirchendienst zuwies⁷.

Als Kirchenkompositeur hatte er aktiv für Erneuerung der Literatur zu sorgen, zunächst auch nur Arbeiten von seiner Feder zu leiten⁸. Erst in zweiter Linie kam der Kirchenkompositeur in

¹ Darüber Burney, Tagebuch II 96 ff.

² Vgl. M. 171/73; Sch. 131/32; Weber II 16 (besonders »*Journal*«, Brief v. 30. Aug.: Aufführung einer Geburtstagskantate, gedichtet von Maria Antonia, komponiert von Naumann, »le soir pendant le jeu« nach dem Diner); E. Schmitz, Gesch. d. weltl. Solokantate I 259.

³ Für das Gesamtprogramm des betr. Privatkonzertes (8 Uhr abends beginnend) vgl. Burney (II 102 ff.): zwei Sinfonien von Schwindl; Aria, von Panzacchi gesungen; Szene aus »*Talestri*«, gesungen von der Komponistin Maria Antonia (Naumann am Flügel; »das Recitativ, welches mit Accompagnement war, trug sie in der Manier der großen Sänger von alten und besseren Zeiten vor«), Trios von Schwindl (der Kurfürst auf der Gambe); Arie, von Rauzzini komponiert und gesungen; eine »pathetische Arie« von Traëtta, gesungen von Guadagni; ein Stück für die Gambe, vom Kurfürsten gespielt. — Ferner fanden zwei Konzerte bei der Mingotti statt (Violinkonzert von Tartini, Arien von Traëtta, Sacchini u. a.), s. ebenda 125 und 128.

⁴ Burney II 96 u. 92. Mannstein (»Verzeichnis ..«) will etwas von »Bruchstücken zu Talestri« wissen.

⁵ Vgl. meinen Aufsatz im Gluckjahrbuch II 26 ff.

⁶ Durch den Brief vom 3. Dez. 1772 (»*Journal*«) bittet sie um Übersendung von Naumanns »*Titus*« für ihren Bruder, den bayrischen Kurfürsten.

⁷ Zum Folgenden vgl. meinen Aufsatz: »Zur Musikgeschichte Dresdens gegen 1800« (ZfM IV, Heft 4).

⁸ In dem Verzeichnis einiger »Extraordinären Ausgaben« (910, I 133) befindet sich ein Posten (75 Thlr. 23 Gr.) für geliefertes Papier zu Kirchenmusiken

reproduktiver Hinsicht für neuere oder ältere Werke anderer Komponisten in Betracht, für diejenigen eines Amtskollegen vollends nur ausnahmsweise im Falle von dessen Beurlaubung oder infolge eingeschränkter Eigenproduktion, wie es etwa in den Jahren 1770/72 bei Naumann festzustellen ist¹.

Der Chor der Hofkirche setzte sich aus Kapellknaben² und Kirchensängern zusammen, welch letztere in dem am 8. Januar 1764 festgelegten neuen Reglement »*pro futuro*« (wie es später zitiert zu werden pflegt) mit der Höchstzahl: 3 Soprani, 3 Contr'Alti, 3 Tenori, 3 Bassi angesetzt wurden³. Aus den Andeutungen der »Vorträge« geht hervor, daß der eigentliche klangliche Wert des Chores gerade in der Besetzung der hohen Stimmen durch Kastraten gesucht wurde⁴. In der Hassezeit hatte man sich daran gewöhnt, nicht allein in Oratoriensoli, sondern auch in Chorpartien hervorragende Opernkräfte zu hören. Angesichts der materiellen Gebundenheit waren die musikalischen Wirkungen alter Art nicht mehr möglich. Bei den wenigen Sängern, die aus der Hasse-Ära noch herübergenommen worden waren, handelte es sich um ausgesungene Opernkräfte und kaum mehr leistungsfähige Pensionsanwärter. Selbst die obengenannte, bei der berühmten Dresdner Akustik ohnehin zu geringe Zahl von Kirchensängern existierte also nur auf dem Papier. Der Directeur kam in den nächsten zehn Jahren und darüber hinaus aus dem Klagen über die jämmerliche Verfassung des Chores nicht heraus und der Ruf, den die Dresdner Kirchenmusik um die Jahrhundertwende wieder erringen sollte (s. u.), hat für diesen Zeitraum keine Geltung. Die unentwegten Bemühungen v. Königs um eine Besserung, bei denen er von Naumann tatkräftig unterstützt wurde, hatten während der Administration wie nach der Regierungsübernahme mit dem von Sparsamkeitsrücksichten bestimmten Widerstande der Krone zu kämpfen, die sich am liebsten damit begnügte, auf die Annahme neuer Kapellknaben zu verweisen:

Loc. 910, I 265/66. Im Votr. 30. April 1767 weist v. König darauf hin, daß die Kirche »schlecht mit Sängern versehen sei«, daß nunmehr »alle Capell-Knaben bis auf zwey die Stimmen ganz verlohren« hätten, und daß er »mit der Kirchenmusik zumahl an Fest-Tagen in die größte Verlegenheit gesezet werde«. (Vgl. auch Haas, Schürer, S. 268 bzw. Engländer, ZfM III 223.) »Diesem Uebel auf einige Weise abzuhelpen, fände sich aniezo die beste Gelegen-

an die Kirchenkompositeurs Schürer und Naumann. Die Kirchenkompositeurs bekamen also das Notenpapier für ihre Kirchenarbeiten gratis (vgl. ebenso II 137).

¹ S. S. 50⁵. Vgl. ZfM IV 237⁶.

² Nach Fürstenau (S. 157) waren es sieben, die jetzt nicht mehr zum Etat der Kapelle, sondern der katholischen Geistlichkeit gehörten. Hasche (Umständl. Beschreib. Dresdens, S. 707) nennt 1783 die Zahl 8.

³ ZfM IV 202.

⁴ Vgl. auch Fürst, Meißner, S. 11.

heit, indem der Kirchencompositeur Naumann mir aus Neapolis gemeldet, daß er alda drey junge Sänger gefunden, welche vor einem billigen Preiß in Chur-Sächsische Dienste treten wollten. Der eine namens Angelo Monani Manzuolino zugenannt, weil er ein Scholare des Manzoli ist, und bereits auf dem neapolitanischen Theatre gesungen (!), verlangt jährlich 400 Zechini und das Reise-Geld. Der zweite aus dem Conservatorio della Pietà, ein junger Mensch, welcher zwar eine schöne Stimme zur Kirche hat, aber bis dato wenig Wissenschaft in der Music besitzt, sich hingegen zu applicieren verspricht, will sich mit 400 Thlr. jährlich und dem Reise-Gelde begnügen. Der dritte, welcher ein sehr guter Sänger ist und den Naumann vorzüglich recommandiret, verlangt jährlich 800 Thlr. und die Reise Kosten. Nachdem noch von dem etwaigen Reengagement eines schon früher in Dresden engagiert gewesenem Sängers die Rede war, folgt: »sollte nun Ew. Königl. Hoheit die gnädigste Entschließung faßen, einige von diesen unterthänigst hier vorgeschlagenen Sängern annehmen zu lassen, so könnte der Kirchencompositeur Naumann einen Contract mit ihnen abschließen, und solche mit sich nach Sachsen bringen.« — Die Resol. 26. Mai 1767 (fol. 263) setzt den Vorschlägen v. Königs »vorderhand Bedenken« gegenüber, bestimmt vielmehr, daß »andere Kapellknaben anzunehmen seien«. Nur wird der schon früher in Dresden engagiert gewesene Bassist Butz akzeptiert, falls er mit niedrigeren Bedingungen zufrieden sein sollte (vgl. ZfM IV 203²).

Loc. 910, I 373. Im Vtr. 28. April 1768 erinnert v. König an seinen schon »vor ungefähr 6 Monathen« gemachten Vorschlag betr. die Kirchenmusik. »Da aber der Verfall derer annoch wenigen existierenden Stimmen sowohl der Sänger als derer Kapellknaben seitdem merklich zugenommen und in letzterer heiligen Charwoche kaum der Kirchendienst hat werden bestritten können; so halte ich mich pflichtschuldigt verbunden, bey Ew. Königl. Hoheit aufs Neue submisses anzufragen, ob Höchstdenenselben etwa gefällig seyn möchte, bey ieziger Gelegenheit, da der Kirchencompositeur Naumann sich annoch in Italien befindet, durch ihn einige junge Sänger, welche vielleicht vor einen billigen Preiß zu haben seyn würden, in Churfürstl. Dienste annehmen zu lassen?« Außerdem böten sich als Sänger Mariottini und der Contr.'Altist Luigi Giorgi an. — Diesmal fällt die Antwort günstiger aus. Im »Extract aus der Ordre an den Direct. des plaisirs, »d. d. Lust-Schloß Pillnitz, den 16. Augusti 1768« (fol. 384) wird zunächst Mariottini akzeptiert; für die etwa zu besetzende Stelle eines Contr.'Altisten aber ist »nach der dem Directeur schon mündlich [beschiedenen] Anweisung nicht sowohl auf den Luigi Giorgi zu reflectieren ... als auf ein von dem in Italien befindlichen Compositeur Naumann vorgeschlagenes, dem Directeur bekanntes Subjektum, zu reflectieren, mithin von Naumannen, unter welchen Bedingungen sich letzteres Subjektum engagiren wolle, zu vernehmen, und sodann zu Ihro Königl. Hoheit fernerer Entschließung weitere Anzeige zu tun«. — Loc. 910, III 99, Votr. 29. April 1771 empfiehlt einen jungen Menschen von ungefähr 20 Jahren namens Fortini, Contr.'Altsänger. Dieser, der »nach dem Zeugniß des Compositeur Naumanns,

der ihn vor drittehalb Jahren in Padua gehöret [d. h. 1768] eine starke und schöne Stimme besitzt, hat an erwähnten Compositeur geschrieben und ihm zu erkennen gegeben, daß da sein Contract in Bayern, allwo er einige Zeit in Diensten gestanden, zu Ende gehe, er besonders wünsche, in Ew. Churfürstl. Durchl. Dienste aufgenommen zu werden. v. König empfiehlt ihn für ein Probejahr zu engagieren, wieder mit dem Hinweis auf den »schlechten Bestand unserer gegenwärtigen Kirchensänger« insbesondere das Fehlen »an guten starken und durchdringenden Sopran Contr-Alt und Tenor Stimmen«. — Die Resol. 4. Mai ablehnend. —

Bezeichnend für die Zustände, zugleich aber für den Eifer Maria Antonias, die durch Versprechungen zum Ausharren oder zum Dienst ermunterte, ist es, wenn 1771 (Vtr. 29. Apr.; III 99) ein seit elf Jahren in ihrem Dienst stehender Tenorist Wirl um offizielle Aufnahme in die Kirchenmusik bittet, wo er seit einigen Jahren umsonst mitgesungen habe¹. Hatte einerseits ein Kandidat für den Kirchenchor noch dann am ehesten Aussichten, genommen zu werden, wenn er sich (wie der ebengenannte Tenorist Wirl) auch für das Theater empfehlen konnte — dabei kommen ebenso kleinere Solopartien in Betracht wie Chorverstärkungen in den »Introduzioni« und »Cori« der Opera buffa —, und wurden sogar die Kapellknaben nötigenfalls zum Theaterdienst herangezogen², so suchte man andererseits seit 1769, mit dem Ende der Vormundschaft, der Kirchenmusik von der Oper aus Hilfe zu verschaffen: der neue Vertrag mit dem Entrepreneur Bustelli fordert die Überlassung zweier Sänger (eines Soprans und eines Tenors) für die gottesdienstlichen Aufführungen. Der Vertrag von 1776 verlangt dafür vier Sänger (Sopr., Contr' Alt, Tenor, Baß) der nunmehr zwölköpfigen Truppe³.

Das Orchester, das nicht nur zur Begleitung des Gesanges, sondern, wie später gezeigt wird, auch in selbständigen Aufgaben in der Kirche beschäftigt war, ließ, wenn auch nicht im gleichen Maße wie der gesangliche Teil, zu wünschen übrig: zunächst ebenfalls schon aus quantitativen Gründen. Man darf von offiziellen Aufstellungen aus, wie derjenigen des Reglements von 1764 (das

¹ Obwohl der Directeur sagt, daß Wirl in »denen Ripienis und zu kleinen Versetten wohl zu gebrauchen« und bescheiden in Gehaltsansprüchen sei, ist die Antwort (Res. 4. Mai): es beruhe »in seiner Willkühr, seine zeither freiwillig übernommene Dienstleistung künftig einzustellen«. Wirl war bereits 1768 — mit 400 Thlr. Anfangsgehalt — vergebens vorgeschlagen worden (I 415). Endlich, am 16. Apr. 1774, wird er (nachdem nur noch zwei schwache Sänger im Tenor vorhanden sind) angenommen: zunächst ohne Gehalt [!] mit Anwartschaft auf eine voraussichtlich freiwerdende Summe von jährlich 250 Thlr. (IV 164/166). Als er im Mai 1776 (V 74) vorzieht, einem Engagement des Fürstbischofs zu Speyer zu folgen, erhält er einen Reisebeitrag von 100 Thlr.

² ZfM IV 247¹.

³ Die weiblichen Mitglieder kamen nur für Tafel- und Kammermusik in Betracht. Näheres s. in den Bustelli-Verträgen (ZfM IV 223 ff.). Prölb, S. 247 ff. nicht ganz zutreffend.

ja nur »*pro futuro*« gilt!) oder den jährlichen Listen des Hof- und Staatskalenders (wo Pensionsempfänger mitgezählt werden), nicht ohne weiteres Schlüsse ziehen; weder auf die eigentliche Höhe der Gehälter noch auf das tatsächliche Material, mit dem die Kapellmeister zu rechnen hatten¹. Die verlangten 16 Violinisten sind z. B. niemals gebrauchsfähig gewesen. Im November 1772 (910, IV 75) klagt der Directeur über den Violinistenmangel, der durch Krankheit und Urlaub vielfach noch gesteigert werde, und sagt, es ständen augenblicklich nicht mehr als 8 Violinisten (also die Hälfte der normalen Zahl) zur Verfügung, während doch, wie es 1776 einmal heißt, »die Kirche notwendig mit 16 Violinen besetzt seyn muß«. Und im Oktober 1776 (V 88) ist von 5 »ersten und wirklichen« Violinisten die Rede, die »wegen Alters und Unvermögens« gar keine Dienste mehr verrichten können, überdies von größeren Lücken in den zweiten Geigen (fol. 94). Es wird mit Hinweis darauf, daß schon das Reglement des Administrators (*pro futuro*) »16 wirklich dienstleistende Violinisten« (8 erste und 8 zweite Violinisten) fordere, das »*Project eines neuen Reglements*«, wiederum für 8 erste und 8 zweite Violinisten aufgezeichnet². Auch die 4 Bratschen mögen selten vollzählig zur Stelle gewesen sein. 1776 macht der Directeur den Vorschlag, den Jagdpfeifer Salomo unter Beibehaltung seiner Funktion bei der Jagdbande auf das Gutachten des ersten Violinisten Hunt hin, »bei den Bracce zu verwenden«, wozu der Kanzleibericht (V 125) die Begründung hinzufügt, daß »die Compositeurs anjezo mehr als jemals für dieses Instrument schrieben«³. Daß die Verhältnisse bei den Bläsern nicht viel besser waren als bei den Streichern, lehrt ein Vortrag vom 15. Febr. 1777 (V 148): v. König klagt über die Zustände bei der Oboe, dem damals wichtigsten Blasinstrument des Orchesters⁴, wo manchmal nur ein einziger zum Dienst übrig bleibe, und empfiehlt — übrigens mit Erfolg — den begabten jüngeren Richter als vierten Oboisten mit 150 Thlr. In-

¹ Fürstenaus summarisch auf die Zeit 1763/1827 bezogenen Besetzungsangaben für das Orchester in der Kirchenmusik (S. 199) haben für das erste Drittel des Zeitraumes keinerlei Gültigkeit. — Daß in der Kirche auch die Benutzung eines Konzert-Clavecin zuweilen in Frage kam (zumindest für die Kirchensinfonie) beweist die Transport-Berechnung von 1775/76 (V 66); sie unterscheidet zwischen »großes Opern-Clavecin« und »Concert-Clavecin (zu den Kammer und Kirchenmusiken)«. Für den Aufführungsmodus bei besonderen Anlässen vgl. Dresdn. Merkw. 1779, S. 39: zur Feier des Friedens von Teschen wird ein Tedeum gesungen (sicherlich das Hassesche!) unter Abfeuern von 124 Kanonen und dreimaliger Salve der Leibgrenadiergarde mit Trompeten- und Paukenschall.

² Vgl. ZfM IV 205 und 211.

³ Dabei ist zu bedenken, daß, infolge der Benutzung größerer Instrumente, den Bratschen in der Kirche ein vollerer Ton gesichert war als denen in der Oper (s. ZfM IV 207¹).

⁴ 1773 heißt es, daß das Orchester »mit weniger als vier Oboisten nicht besetzt seyn kann« (ZfM IV 211).

terimsgehalt anzustellen, bevor er »gleich anderen hiesig geschickten Musicverständigen aus Mangel hinlänglicher Subsistenz« ein auswärtiges Engagement annehme¹. Man bemerkt die typischen Erscheinungen der Nachkriegszeit. Gefestigte Zustände waren, trotz allen Reglements und trotz einem seit 1775 sich immerhin steigenden Entgegenkommen des Kurfürsten nicht zu erreichen, solange infolge der immer wieder betonten Insolvenz des Hofes selbst die ältesten, verdientesten Mitglieder, wie der Oboist Antonio Besozzi, nicht vor Mittellosigkeit geschützt blieben², die wenigen wirklich wertvollen aber, die noch blieben, damit sie eben die Möglichkeit erhöhten Verdienstes hätten, lange Urlaubsreisen machen durften, so besonders der berühmte Carlo Besozzi³.

Das Repertoire der Kirchenmusik, das die damals üblichen Kompositionsformen und -arten katholischer Kirchenmusik umfaßte⁴, setzte sich naturgemäß hauptsächlich aus den Werken der Kapellmeister bzw. der Kirchenkompositeurs zusammen. Den Hauptbeitrag überhaupt stellt, besonders seit 1777, Schürer. Naumann war 1770/72 durch seine Inanspruchnahme in der Oper entschuldigt, der kränkelnde Fischietti kam für die Komposition nur in beschränktem Maße in Frage⁵. Aus diesen besonderen Verhältnissen heraus er-

¹ Die Bemerkung (vgl. auch Burney, Tgb. III 28) geht besonders auf die Oboisten Joh. Chr. Fischer und Fr. Zinke jun. Fischer hatte sich schon 1770 von Italien aus, seinen Urlaub überschreitend, nach England gewandt und wehrt Ermahnungen zur Rückkehr mit Hinweis auf seinen Dresdner Gehalt ab (910, III 143, 303; V 36). Als er 1776 von England aus »unter der Hand« wieder seine Dienste anbietet, wird er vom Kurfürsten abgelehnt trotz der Bemerkung des Directeurs, »es würde dem churfürstl. Orchestre zu besonderem Glanze reichen, wenn beyde, sowohl Besozzi als Fischer, welche gegenwärtig die berühmtesten Virtuosen auf ihrem Instrument sind, bey demselben angestellt wären«. (Vtr. 6. März; V 45). — Fr. Zinke jun. hatte 1765/1773 als Supernumerar-Oboist in Kirche, Opera buffa (hier sogar als zweiter Oboist!) und »bey anderen Musiquen« ohne den mindesten Gehalt mitgespielt (IV 35 und 39). Als er jetzt endlich mit einem Interimsgehalt von 200 Thlr. angestellt werden soll, hat er sich bereits einem böhmischen Grafen für 400 Thlr. verpflichtet (IV 68).

² ZfM IV 209.

³ Als Gegenleistung für den Halbjahrsurlaub verpflichtet sich Besozzi zur »Abrichtung eines Scholaren«. Er kommt auch als Lehrer von Fagottisten in Betracht (ZfM IV 210); vgl. dazu Mannstein, Denkwürdigkeiten . . ., S. 49).

⁴ Für die Messe wurde mit einer viermaligen Produktion des Kirchenkompositeurs jährlich als maximum gerechnet, vgl. Vtr. 10. Jan. 1771 (bei Cahn-Speyer, S. 13). Die Einführung des durch Wagners »Parsifal« berühmt gewordenen sog. »Dresdner Amen« in die Hofkirche will man mit der Person Naumanns in Verbindung bringen (s. O. Schmid, a. a. O. S. 25), freilich ohne sichere Unterlagen.

⁵ Vgl. einen Vtr. vom Dez. 1770 (910, II 189/90, vollständiger Abdruck bei Haas, Schürer, S. 269). v. König rät darin, die Kirchenmusik Schürers (522 Part.) jetzt für relativ billiges Geld aufzukaufen, da von der zu Lebzeiten des verstorbenen Königs gekauften Kirchenmusik von Ristori, Zelenka und anderen italienischen Meistern höchstens noch 20 Messen zu benutzen seien, »weil die übrigen ihrer Länge und altem Geschmack wegen« in der

klärt es sich zugleich, daß seit 1770 (und zwar noch vor ihrer festen Anstellung) auch Schuster und Seydelmann zur Bereicherung der Programme herangezogen werden¹. In der Weiterverwertung des Repertoires der letztvergangenen Periode dagegen (der Werke von Ristori, Zelenka u. a.) war man sehr zurückhaltend², von der noch heute konstatierbaren Pflege der Werke Hasses abgesehen. Hasse ließ übrigens bis in seine letzten Jahre hinein der Dresdner Hofmusik seine durch die nominelle Funktion als Oberkapellmeister gegebenen Beziehungen durch Übersendung neuerer Kirchenarbeiten zugute kommen³.

Eine wesentliche Auffrischung kam, ebenfalls von Italien her, durch zahlreiche Partituren, die Naumann⁴ und Schuster⁵ auf ihren Reisen kauften⁶. Die ehrenvollste Aufgabe des Kirchenjahres, die im allgemeinen einem der Kirchenkompositeurs oder Kapellmeister vorbehalten war, bildete das jährliche Osteroratorium⁷. Naumann ist dafür in diesem Zeitraum mehrfach ausersehen worden, sogar in dem in angestrengte Operntätigkeit fallenden Jahre 1772⁸.

Hofkirche nicht mehr gespielt werden können. Der Ankauf empfehle sich vor allem auch deshalb, weil von »Fischietti wenig neues zu erwarten« sei und »von dem Kammer- und Kirchencompositeur Naumann wegen der durch das Accompaniment derer Opern ihm zugewachsenen Arbeit nicht viel vor die Kirche componirt werden kann«. Vgl. auch Haas, S. 270 und Cahn-Speyer, S. 44.

¹ S. S. 32.

² S. S. 505. Die Kirchenwerke Ristoris und Zelenkas wurden nach deren Tode den Erben abgekauft (Haas, S. 268). Ebenso wurden 1770 von des verstorbenen Peter Breunichs Erben, (da »zum Kirchendienst brauchbar«) für 15 Thlr. gekauft: 11 Psalmen, 1 Offert. in Partitur, nebst Auszug f. Orch. (II 137). Die in Ausnahmefällen noch weiter gepflegte alt-italienische A capella-Literatur wurde offenbar — schon mit Rücksicht auf die Sängerqualität — dem Auführungsstil angepaßt: Schürer soll eine Palestrina-Messe mit Orchesterbegleitung versehen haben (Haas, S. 265). Vgl. dazu Pirro, Bach (Engelke, 2. Aufl.), S. 157.

³ Vtr. 12. Dez. 1768 (I 486, vgl. 495) meldet, daß der Oberkapellmeister Hasse für Copialien der »seit einigen Jahren überschickten Musikalien« eine Rechnung von 35 Thlr. 12 Gr. eingeschickt habe. 5. Okt. 1771 wird für das Binden eines Requiem, Kyrie und Dies irae Hasses quittiert (III 149). — 1779 schreibt Hasse für Maria Antonia eine Messe (vgl. »Berechnungen« 1780), 1781 schickt er durch Schuster zwei Sätze nach Dresden (Mennicke, S. 436/37). Für Abschrift von Hasseschen Messe-Sätzen vgl. noch die »Berechn.« von 1785 und 1786/87.

⁴ S. o. S. 41. Auch auf der dritten italienischen Reise kauft er Partituren, vgl. »Berechn.« 20. Mai 1775 (910, IV 262): »... dem Cammer-Compositeur Naumann vor verschiedene Kirchenmusicalien, welche er in Italien copieren lassen«.

⁵ »Berechn.« ebenda.

⁶ 1777 werden auch zwei Passionen erwähnt, die der Ceremoniensänger Stephan aus Barmen besorgt und in Partitur gesetzt hat (V 171).

⁷ Nach Fürstenau (S. 199) bis 1826 regelmäßig am Karsonnabend gespielt: Nachmittag 3 Uhr, vgl. Dresdn. Merkw. 1782, S. 51. (Ebenda S. 50 ist von der »jährlichen großen Passion« unter Homilius in der Frauenkirche Karfreitag früh 7 Uhr die Rede.)

⁸ Die für diesen Zeitabschnitt in Betracht kommenden Dresdner Oratorien-

Neben dem vokal-instrumentalen Hauptteil gab es noch — an Stelle des Graduale — einen rein-instrumentalen Zweig des Kirchendienstes, wie er sich in Deutschland und Italien vielfach bis ins 19. Jahrhundert hinein hielt¹. Dem kirchlichen Zweck voll entsprechende italienische Instrumentalwerke der älteren Art wurden hier gespielt, so die Konzerte Corellis (1775)². Zugleich wurde für Erneuerung gesorgt³. Besonders Neruda sen. — es handelt sich wohl um den 1772 pensionierten Konzertmeister Georg Neruda — schreibt zwischen 1770 und 1775 fleißig Kirchenkonzerte⁴.

Bei Beurteilung der Aufgaben, die Naumann in seinem neuen Dienstkreise auf Operngebiet zufielen, ist von der Tatsache auszugehen, daß mit der durch den plötzlichen Tod des Kurfürsten Friedrich August II. (5. Okt. 1763) bedingten Umwälzung das Urteil über die Herrlichkeiten der Hasseschen Opera seria gesprochen worden war, die ihren Höhepunkt zwar ohnehin längst überschritten hatte, aber doch gerade 1763 (d. h. nach Beendigung des Siebenjährigen Krieges) sich erneut aufzuraffen schien⁵. Nur ein einziges Mal sollte sich Naumann die Gelegenheit bieten, an die große Tradition anzuknüpfen: in der Festoper »*La clemenza di Tito*«, 1769. Im übrigen aber tritt in der neuen, glanzloseren Epoche, die mit Naumanns Dienstantritt einsetzt, die Opera buffa (seit 1765) und zugleich mit ihr die Form des subventionierten Theaterbetriebs an

titel und -daten sind (soweit aus Textbüchern [Dresdn. Landesbibl.] bzw. dem »Auserl. hist. Kern. Dresdn. Merkw.« feststellbar): 1765?; 1766 »*I Pellegrini*« (Kern, S. 26); 1767 »*La morte d'Abel*« von Fischietti; 1768 wahrscheinlich »*La conversione di S. Agostino*« von Jomelli (dieses Oratorium in den »Berechn.« v. Dez. 1768 genannt [I 495 und II 116d]); 1770 »*La conversione*« von Hasse (vgl. Kamiński, Die Oratorien von J. A. Hasse, S. 16); 1771 »*S. Elena al calvario*« von Hasse (vgl. Loc. 910, III 85; Kamiński ist zu berichtigen); 1772 »*Isacco*« von Naumann; 1773 »*La morte d'Abel*« von Piccini (hierzu auch ein römisches Textbuch in Dresden vorh.; vgl. noch Specific. 1773 [IV 128]: 45 Thlr. an Bondini für 4 aus Italien verschriebene abgelieferte Oratoria). 1774 »*La Betulia liberata*« von Seydelmann (vgl. Cahn-Speyer, S. 112); 1775 »*Sant'Elena*« von Naumann; 1776 »*Gioas*« von Seydelmann (Cahn-Speyer, S. 112); 1777 »*Il Guiseppe riconosciuto*« von Naumann.

¹ Vgl. Fürstenau, S. 144; W. Kurthen, ZfM III 2006; Allg. Mus. Ztg. X (1808), Sp. 532, Bologna betr.

² In der Berechnung 20. Mai 1775 (910, IV 262) ein Posten »dem G. Neruda für abgelieferte 12 siebenstimmige Concerte von Angelo [!] Corelli«.

³ Vtrg. 29. Apr. 1767 (I 273): einige neue Sinfouen znr Kirche.

⁴ Berechn. 19. Mai 1770 (II 137): da »auch vorrätige Kirchen Concerte und Sinfouen bereits so alt und allzuoft produziert worden, so hat die Notwendigkeit erfordert, von dem Cammer-Musico Neruda 30 neue Kirchen Concerte, welche sehr gut geraten sind, verfertigen zu lassen«. Die Kosten betragen alles in allem (mit Papier, Einzelstimmen etc.): 132 Thlr. (vgl. Fürstenaus Notiz, S. 163). Ebenso 1774 (IV 203) und 1775 (IV 262): dem Neruda sen. für 6 bzw. 18 neu-komponierte Kirchenkonzerte.

⁵ Vgl. u. a. Proelß, S. 166/70; Mennicke, S. 424/25; Neues Archiv f. sächs. Gesch. u. Altertumsk. XXXIX 311.

Stelle der rein höfischen Oper ihre langwährende Herrschaft am Dresdner Hofe an.

Wie Proelß und Cahn-Speyer¹ sagen, sind für diese Beschränkung die pekuniären Zustände seit dem Regierungsantritt Friedrich Augusts III., zugleich aber die ausgeprägte Geschmacksrichtung dieses Monarchen die Ursache gewesen. Man tut gut, das zweite Motiv nicht zu einseitig zu unterstreichen. Das Interesse des jungen Kurfürsten auch für die ernste Oper, bis hin zu ihren modernsten Erscheinungen, war nicht so gering, wie es meist dargestellt wird; das geht aus den halbjährlichen »Berechnungen«, die bei Besprechung der Kamtermusik in dieser Beziehung zu betrachten sind, deutlich hervor. Außerdem lassen die Vorbereitungen zum »*Titus*« vermuten, daß die Absicht Maria Antonias, nach Überwindung der zu unbedingter Sparsamkeit neigenden Vormundschaft, im Vertrauen auf Naumanns Talent eine neue theatralische Ära großen Stils einzuleiten², bei dem jungen Thronerben zunächst auf Gegenliebe gestoßen ist. Aber gerade die finanziellen Folgen dieses Experimentes³ mußten die Unmöglichkeit einer Neueinrichtung der großen Oper vollends lehren. Und so begründet der Kurfürst die ausschließliche Weiterführung der Opera buffa, und damit zugleich die Verabschiedung der Franzosen wie die Unterdrückung der Seria-Bestrebenungen in seinem in Pillnitz signierten Spezialreskript an den Directeur am 19. Aug. 1769 (910, II 50^a) so: »Uns bewegen die dermaligen Umstände, die nöthigen Ersparnisse ehender bey denen unsere eigene Person angehenden Ausgaben als anderwärts zu suchen«; deshalb soll bloß die Opera buffa beibehalten werden, »welche auch im Grunde am mindesten kostbar fällt«⁴.

Man darf die Anregungen nicht übersehen, die Naumann in dem ersten Jahr nach der Rückkehr aus Italien 1768 auf dem Gebiete der Opéra comique durch die französische Schauspieltruppe Favier empfang, welche vom Mai 1765 bis zu der Bestimmung des zuletzt genannten Reskriptes im Kleinen Theater spielt⁵. Eng verknüpft

¹ S. 211 und 223 bzw. S. 16 und 52. Als Quelle dient A. L. Hermann, Friedrich August, König von Sachsen, eine biographische Skizze (Desden 1827). Vgl. dazu S. 107 und S. 115⁵.

² Vgl. M. 144.

³ S. unten. Schon die höfische Wiederaufführung des »*Trionfo della fedeltà*« Maria Antonias, am 3. Dez. 1767 (Proelß, S. 219 fälschlich: »*Talestri*«), bei der der Theatermaler Bibiena, der Sänger Perini, Mad. Tibaldi, Gertrud Schmechling als Gast und ein Tanzensemble beschäftigt waren, hatte erhebliche Ausgaben verursacht, im ganzen 5017 Thaler (genaue Angaben in Loc. 908, IV 103/04).

⁴ Sehr bezeichnend aber ist, daß bei allen Erörterungen, die der Beibehaltung der Bustellitruppe und ihrer pekuniären Lage gelten, der Gedanke, die Sänger auch für etwaige Seria-Aufführungen sowie für den Dienst in Kirche und Kammer mit zu benutzen, eine Hauptrolle spielt (ZfM IV 223).

⁵ Darüber ZfM IV 231. Beim Besuch des Prinzen Heinrich von Preußen wurde am 31. Juli 1765 »*Soliman II.*« aufgeführt, »mit vielen Arien und Bal-

aber ist seine Person vom Herbst 1768 an bis zum Frühjahr 1772 nur mit dem Schicksal der Bustellischen Aufführungen¹, deren hauptsächlichlicher Dirigent Naumann ist (s. o.).

Der Widerwillen, den er schon nach zwei Jahren empfindet, richtet sich nicht nur gegen die pekuniäre Zwecklosigkeit der aufreibenden Tätigkeit; er schließt zugleich eine Kritik der musikalischen Tauglichkeit der Bustellischen Truppe in sich, die gerade in dem erwähnten Dresden mit ungünstigen Vorurteilen zu kämpfen hatte². Man bedenke überdies die Orchesterzustände, unter denen die Oper mindestens ebenso zu leiden hatte wie die Kirche: 1772 wurde z. B. kaum die Mindestzahl von acht, die für die Geigen in der Buffa galt, erreicht. Dabei genügten angesichts der ungünstigen Akustik des Hauses nicht einmal die zwölf Geiger, die für 1774 immerhin nachweisbar sind³. Es ist jedoch keine Frage, daß sich Naumann bei Bustelli Sicherheit in der Direktion des Orchesters erwarb, daß er mit Orchestertechnik und ausgebildetem Buffostil vertraut wurde, wie er ihn gerade auf Dresdner Boden zuerst angewendet hat (im »*Villano geloso*«). Um 1775, besonders nach dem Auftreten der deutschen Konkurrenz Seylers (s. u.), gewinnen die Opernaufführungen allmählich eine »sehr verbesserte Gestalt«⁴, was für Naumanns »*Ipocondriaco*« (1776) von Bedeutung ist. Damit hängt auch das stärkere Betonen des Dekorativen zusammen⁵ sowie die versuchsweise Wiedereinführung des Balletts (mit Einschluß der ernstesten Ballettpantomime)⁶, das schon bis 1769 in der Opera buffa berücksichtigt worden war⁷.

lets und zum Beschluß mit einem großen »Türkenballet« (Kern Dresdn. Merkw. 1765, S. 59).

¹ Anzahl der Aufführungen: 3mal wöchentlich, später, seit 1774, 2mal (Proelß, S. 217 u. 281). Für die Reihenfolge der Vergnügungen während des Karnevals vgl. z. B. Dresdn. Merkw. 1775, S. 4. Vgl. auch die karnevalistischen Bestimmungen (Bal en masque auf dem Klein. Theat. usw.) in Loc. 908 II.

² Vgl. Proelß, S. 226; ZfM IV 221ff.

³ ZfM IV 211. Übrigens ließen sich die beiden Oboisten Besozzi vom Operndienst befreien (910, IV 35).

⁴ Dresdn. Merkw. 1776, S. 74. Seit 1775 spielt die Opera buffa auch regelmäßig im Pillnitzer Schloßtheater bei festlichen Anlässen, was vorher nur selten geschah (so 1771 Gaßmanns »*L'amore artigiano*«).

⁵ Vgl. Dresdn. Merkw. 1775, S. 3: die Erwähnung von Salieris »*Secchia rapita*«. Vgl. ferner ZfM IV 228 u. 232ff.

⁶ Das Gastspiel des italienischen Tänzerpaares Morelli und Fran mit Pantomimen und »eingestreuten kleinen Balletts« (in den »*Lavandare*« Zanettis, dem »*Idolo Cinese*« Schusters, dem »*Regno della Luna*« Piccinis) Febr. 1775 gefiel so, daß sie »zu mehrerer Zierde des Theaters und größerem Vergnügen des Dresdner Publikums« mit Einrichtung eines Balletts von 10 Knaben und 10 Mädchen beauftragt wurden. Vgl. Dresdn. Merkw. 1775, Mai, S. 34 u. 1776, S. 12 u. 74; ferner die ebenda, 1775 und 1776, erwähnten Ballettitel. Zweifellos ist auch die Pantomime »*Gli Horaxi e Curiaxi*« (Starzer) gespielt worden, deren Partitur für den Kurfürsten 1776/77 kopiert wird (910, V 171), sowie Glucks »*Orfano della China*« (vgl. Gluckjahrb. I 68). Vgl. noch ZfM IV 224.

⁷ Vgl. Loc. 908, IV 359 (7./29. Nov. 1768).

Aus dem Repertoire¹ der letzten Jahre ist die Aufführung von Hasses »*Piramo e Tisbe*« 1775 hervorzuheben, als ein Anzeichen für das Bestreben, doch auch die ernste Oper wieder mit einzubeziehen². Ein Wink von oben war, bemerkenswerterweise, für die Wahl maßgebend: die Partitur des ohne großen Aufwand spielbaren Werkes war für den Kurfürsten schon 1771 aus Wien bestellt worden³.

Zu der Tätigkeit in Kirche und Oper kommt noch die spezifisch höfische Arbeit der Leitung der kurfürstlichen Kammermusiken, in der Naumann bis 1772 mit Fischietti und Schürer abwechselte⁴, späterhin, nach der zweiten Rückkehr aus Italien, mit Schürer, Schuster und Seydelmann. Die Ausführenden waren Mitglieder der Kapelle, seit der schon erwähnten Änderung des Bustellivertrages von 1769 bzw. 1770⁵ auch die Solisten der Operntruppe; daneben durchreisende Virtuosen, die freilich nur schwer am Dresdner Hofe Zutritt fanden⁶, sowie auswärtige Gäste, die vorübergehend in Dresden beschäftigt waren: für diesen Zeitraum kommen da besonders in Betracht die Sängerin Schmebling-Mara, ferner Mad. Hellmuth und die begabte junge Minna Brandes, die beide mit Seylers Theatertruppe erscheinen⁷.

Der Bustellivertrag von 1769 bzw. 1770 unterscheidet *Accademie* und *Tavole di cernonie*. Unter den Accademie sind sowohl Kammermusiken im kleinen Kreise (Arien am Clavecin, Trios usw.) wie Aufführungen von Konzertcharakter (Sinfoniesätze, Konzerte) zu ver-

¹ Für die Zeit von Naumanns Akkompagnementstätigkeit in der Buffa seien — nach der Statistik von R. Haas, Beitrag z. Geschichte d. Oper in Prag und Dresden (Neues Archiv f. sächs. Gesch. XXXVI 176 ff.). — genannt: Sacchinis »*Isola d'amore*« (1769), Galuppi »*Amante di tutte*«, Piccinis »*Buona figliuola maritata*« und »*Sposo burlato*« (1770), Guglielmis »*Impresa d'opera*« (1771), Gaßmanns »*Contessina*« (1772). — In den Dresdn. Merkw. von 1776 (S. 79 u. 92) wird auf die fortdauernde Beliebtheit von Piccinis »*Pescatrice*« (zuerst 1773) und »*Buona figliuola*« (zuerst 1766) hingewiesen. Auf Veranlassung des Kurfürsten bestellt Bondini 1775 Salieris »*Secchia rapita*« in Wien (910, IV 262). Ein Stück durfte höchstens drei- oder viermal in der Saison gespielt werden (vgl. die Bustelliverträge).

² Reichardt, Gothaer Theaterkal. 1777, S. 245: »Es werden noch 5 Personen erwartet und alsdann sollen auch große Opern gegeben werden« (... »außer den oft leeren buffo-Opern« [Dresdn. Merkw. 1776], vgl. Haas, Beitr. ..., S. 91). Infolge der Kündigung 1778 kam es nicht dazu.

³ Vgl. ZfM III 74 und 177. — Mit den Absichten einer Wiederbelebung der ersten Oper hängt wohl auch die Kopieübersendung des Bachschen »*Temistocle*« aus Mannheim 1777 zusammen (910, V 171).

⁴ Vgl. anch Votr. 8. Febr. 1772: »... Die Kirchen- und Kammermusique wechselweise ...« (Cahn-Speyer, S. 14).

⁵ ZfM IV 223.

⁶ H. M. Schletterer, J. F. Reichardt (1865), S. 115; die Briefe W. A. Mozarts (Schiedermaier, 1914), II 294.

⁷ S. S. 53³ u. S. 63⁵. Minna Brandes singt öfter im Kabinett der Maria Antonia (vgl. ihren Nekrolog in d. Ann. d. Theat. 1778, 3. Heft, S. 33 ff.). Neefe, der Musikdirektor Seylers, schrieb für die kurfürstl. Kammermusik ein Klavierkonzert mit Orchester (Selbstbiogr. [hgb. Einstein] S. 12).

stehen, in denen die Kapelle meist vollzählig mitwirkte¹. Von einer täglichen Dienstleistung (wie sie für viele kleinere Höfe nachgewiesen ist)² kann bei den Akademien ebenso wenig die Rede sein wie bei den Tafelmusiken³. »Concerts« großen Stiles vollends wurden für besondere Gelegenheiten aufgespart, wie die Besuche des musikfreundlichen Prinzen Heinrich von Preußen⁴. Sie haben im übrigen in diesem Zeitraum wohl häufiger als beim Kurfürsten selbst⁵, auch nach dessen Volljährigkeit, bei seiner Mutter Maria Antonia⁶ und bei seinem Onkel Herzog Karl von Kurland⁷ stattgefunden: dieser, selbst ein tüchtiger Flötist, begnügte sich also nicht damit, nach der Art kleiner Souveräne der Zeit schon unter seinen Bedienten ausgebildete Musiker zu besitzen⁸, an ihrer Spitze später den Nardinischüler Campagnoli als seinen »Kammermusikus«⁹.

¹ Die »Berechnung« 1776/77 (910, V 171) spricht von 25 Pulten (und 22 Leuchtern) zur Kammermusik; Berechnung 1771/72 (III 287) von dem bei der »Kammer- und Tafelmusik« benutzten »großen Clavecin«; V 171 spricht auch von einem »einfachen und einem Doppelflügel« (sogen. vis-à-vis, vgl. C. Sachs, *Reallex. der Musikinstr.*, 1913).

² Z. B. Schwetzingen (Burney, Tgb. II 75). Schwerin (Kl. Meyer, *Gesch. der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle*, S. 89 und 119), Weimar-Eisenach (DDT XLII, S. XI: hier nur die Tafelmusik täglich zweimal, für die Akademien dagegen — wie in Dresden — keinerlei Norm gegeben). S. auch S. 101.

³ Die Darstellung Reichardts für 1772 (Schletterer, a. a. O. S. 160, wonach die Dresdner Hofkonzerte sämtlich nur bei Festlichkeiten während der Tafel stattfanden, ist unzutreffend. Die »Berechnungen« sprechen späterhin bei Gelegenheit des Instrumententransportes vielfach von »Tafel- und Kammermusiquen« (z. B. 1779; 910, VI 142). Auch die Ausdrücke »Concerts und Kammer Musiquen« (ebenda), »Kammer- und andere Musiquen« (so 1772 und 1779) kommen vor. Also wurde wohl unterschieden: Konzerte, Kammermusik, Tafelmusik. In den Dresdn. Merkw. 1774 (S. 13) ist auch einmal von einer Galatafel die Rede, »wobey sich Trompeten und Pauken hören ließen«.

⁴ Aus diesem Anlaß: 1765, 30. Juli, Abends appartement in den churfürstl. Paradezimmern (die Damen in robes), dabei ein »schönes Konzert von der churfürstl. Hofkapelle« (Kern Dresdn. Merkw. 1765, S. 58); 31. Juli und 1. Aug., nach der Tafel bei der Churfürstin Maria Antonia 4 Uhr Kammermusik (ebenda, S. 59). S. S. 102¹.

⁵ Über die musikalische Betätigung des Kurfürsten s. S. 108/109.

⁶ Über einen in ihrem Dienste stehenden Sänger s. S. 48. Über regelmäßige häusliche Musik am Hofe im ersten Jahrzehnt nach Maria Antonias Einzug in Dresden vgl. C. v. Weber, *Maria Antonia Walpurgis*, I 51, 163; Menicke, S. 424. Loc. 910, VII 277 wird ihr »großer Flügel von 3 Manualen« erwähnt.

⁷ Darüber J. Fr. Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden* (1774 bis 1776), II 121. Vgl. auch *Dresdner Geschichtsb.* 1903, S. 153; Kern Dresdn. Merkw. 1765 (S. 35) und 1766 (S. 63): »beym Herzog Carl v. Kurland nachmittags Konzert der churfürst. Kapelle«.

⁸ Vortr. 27. Sept. 1795 (911, VIII 127): »In dem Testament des Herrn Herzogs v. Curland, Königl. Hoheit, wird da, wo von den Laquais die Rede ist, noch hinzugefügt: diejenigen so musikalisch sind, erhalten eine Empfehlung an den Hofmarschall Grafen Bose, um in die Churfürstl. Kapelle angenommen zu werden, vorzüglich aber Glockner und Rudolph (Fagottist, Schüler Renners).«

⁹ Churfürstl. sächs. Hof- und Staatskalend. 1780 (S. 85).

In bezug auf das Repertoire ist aus den halb- oder ganzjährlichen »Berechnungen« oder »Specificationes« der für den Hof bestellten und kopierten Noten in den Akten für diese erste Dresdner Periode nur wenig zu entnehmen¹. Jedenfalls ist Hasse nach wie vor zu Wort gekommen², sind Arien aus den beliebten Repertoire-Opern (die Partituren wurden im allgemeinen für den Kurfürsten kopiert!) aufgeführt worden; Bruchstücke aus Werken, die man sich, wie erwähnt, von befreundeten Höfen schicken ließ, natürlich ebenso aus den erfolgreich in Italien gespielten Opere serie von Naumann, später auch von Schuster³.

Hatte Naumann nach seinem Dienstantritt in Dresden zunächst genug damit zu tun, sich in den neuen Wirkungskreis einzuarbeiten, so gewinnt er in den zwei Jahren, die der dritten italienischen Reise folgen und zum Teil schon vorher, seit 1770, Fühlung mit dem künstlerischen und, damit zusammenhängend, mit dem gesellschaftlichen Leben der Residenz im allgemeinen, das gerade in diesen Jahren wieder aufblüht. Er erhält, schon durch Vermittlung Maria Antonias, Einlaß in einflußreiche, musikalisch interessierte Aristokratenhäuser. Die Gräfin Löwenhjelm, die gesellschaftlich stark hervortretende, musikalische Frau des schwedischen Gesandten nimmt bei ihm Unterricht⁴. Dem Grafen Fr. Aloys Brühl in Pfördten (Niederlausitz), dem ältesten Sohne des berühmten Ministers⁵, kommt er nahe, und mehr noch den Brühls in Seifersdorf⁶, denen er bald

¹ Die Berechnung 15. Okt. 1777 (910, V 203) sagt summarisch, offenbar auf das Notenmaterial mehrerer Jahre Bezug nehmend: 145 Thlr. für Kopieren »sämtlicher an Ihre churfürstl. Durchl. . . abgereichten Musicalien an Trios, Quartetten, Quintetten. Concerten, Sinfonien, Sonaten mit Inbegriff derer von P. August unterthänigst gelieferten Musicalien«. Vgl. Spezifk. Ostern 1774 (IV 184); darin je ein Posten für die Sinfonia di Bertoni sowie für Franz Nic. Hunt (dem sehr häufig vorkommenden ersten Geiger): sechs neue Sinfonien in Stimmen nebst Piècen zu kopieren. Spezifk. 1772 und 1773 (III 323 bzw. IV 61): sieben neue bzw. zwölf Sinfonien kopieren.

² S. S. 513. Die Berechnung 1766/67 (910, I 273) verzeichnet auch Hasses Oper »*Romeo ed Ersilia*«, die 1765 im kaiserl. Schloß zu Innsbruck gegeben worden war (vgl. Sonneck-Kat.).

³ Naumanns »*Achille in Sciro*« bzw. zwei ausgeschriebene Arien daraus (Dez. 1768, I 486), »*Soliman*« (1775, IV 262); Schusters »*Didone*« und »*Demo-fonte*« (1777, V 171). Auch Naumanns Solokantate »*Il desiro consolato*« f. 2 Sopr. wird 1776/77 (V 171) erwähnt.

⁴ M. 212x; s. S. 65.

⁵ Der Minister hatte eine Privatkapelle gehabt, die in Warschau im kgl. Dienst gebraucht worden war, und aus der dann einzelne Künstler vom Hofe übernommen wurden (s. 1778, Loc. 910, VI 4). Konzertmeister bei Brühl wie in Warschau war der Geiger Horn. Er wird 1764 (Vtr. 11. Jan. [910, I 25]) als Lehrer eines Knaben erwähnt, der nach höchstens vierjährigen, vom Hof bezahlten Studien (»Lehr-, Kost- und Kleidergeld«) in die Kapelle aufgenommen werden soll. Über A. Brühl vgl. Burney, Tgb. III 33.

⁶ Graf Moritz Brühl, der jüngste der vier Söhne des Ministers, und seine geistreiche Gattin Christine (»Tina«), eine Elsässerin, die Mutter des späteren Berliner Intendanten, s. u.

zum Freunde wird. Um von dem rein persönlichen Moment dabei abzusehen: hier gab es Gelegenheit zu Theaterspiel, an dem gegen 1780 u. a. Brandes und Meißner beteiligt sind¹, zu Konzertaufführungen², bei denen höfische Künstler, zumal Mitglieder der kurfürstlichen Kapelle mitwirkten. Daß er 1770 in den Freimaurerorden eintritt³, kommt Naumann für seine rasche Fühlungnahme mit der Aristokratie zustatten. Es bringt ihn das auch in besonders nahe Verbindung mit Kunst und Intelligenz der Stadt. So wird Naumann lebhaft von der Bewegung mit ergriffen, die in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre jene Kreise erfaßt, und die in ihrem Kern nichts anderes war, als das Streben nach einer vom Ausland unabhängigeren, bodenständigeren Kunst.

Den unmittelbaren Anlaß bildeten die (subventionierten) Aufführungen der Abel Seylerschen Truppe im kurfürstlichen Theater und im Theater des Linckeschen Bades von Michaelis 1775 bis Ostern 1777, die nach den früheren schwächeren Versuchen der Truppen Kochs, Wäfers und Döbbelins Dresden ganz neue Eindrücke dramatischer Art boten. Hier kamen zum ersten Male das junge Singspiel, das eben geschaffene Monodram, die neuerlichen Versuche zu einer deutschen Oper in Dresden zur Geltung: die Werke Hillers, G. Bendas, Schweitzers (besonders »*Alceste*«), Hasses »*Piramo e Tisbe*« in deutscher Übersetzung⁴. Dazu trat eine kühnere,

¹ Über das Liebhabertheater Graf Brühls in Pfördten vgl. R. Fürst, S. 18; ferner ZfM IV 232² (Fischietti's Operette!) und Vtr. 19. April 1771 (910, III 86): Transportierung einiger Dekorationen von Pillnitz in den grfl. Brühl'schen Salon. — 1775 melden die Dresdn. Merkw. (S. 22) von »einem der glänzendsten Feste« beim schwedischen Gesandten, Graf Löwenhjelm, »wobey die zahlreich versammelten Hohen Herrschaften, nach aufgehobener großen Mittagstafel, mit Aufführung einer französ. Komödie, einem der brillantesten Ballette und darauf folgendem Ball, sich bis in die späte Nacht belustigten; und geruheten des Herzogs Carl von Curland Durchl. diesen Feyerlichkeyten mit beyzuwohnen«. S. dazu S. 130.

² Von solchem Konzertieren der Dresdner Kapelle im Aristokratenhause berichtet Burney (Tgb. III 24). Ihm zu Ehren wird 1772 in Dresden beim engl. Gesandten Osborne nach Tisch ein Konzert in zwei Abteilungen gegeben. »Während desselben gingen alle fremden Gesandten aus und ein.« »Die vornehmsten Leute in Dresden« waren zugegen. Gespielt wurde vom Orchester eine Hasse- und eine Vanhall-Sinfonie. Als Solisten traten auf: die Oboisten Besozzi und Fischer (der Bruder des S. 501 Genannten!), der Flötist Gözel und der Geiger Hunt (mit einem Konzert von Nardini). Schon 1775 sprechen die Dresdn. Merkw. (S. 7 u. 19) von dem »gewöhnlichen Donnerstag-Konzert« während des Karnevals beim Hausmarschall v. Schönberg, »wozu die vornehmsten Hohen Herrschaften und auswärtigen Herrn Ministers« eingeladen wurden. Sie sind sicherlich ebenso von Naumann geleitet worden, wie die von Meißner (357) für den Winter 1778/79 erwähnten Schönberg-Konzerte.

³ Näheres bei Nestler, S. 106. Vgl. Allg. Handb. der Freimaurerei (2. Aufl. 1865) I 244 u. III 118. — Es ist bezeichnend, daß selbst die berüchtigt exklusive, adelsstolze Dresdner Loge (A. Wolfstieg, Ursprung u. Entwickl. d. Freimaurerei [1920/21], S. 93) anfängt, ihre Pforten dem Bürgertum zu öffnen.

⁴ Zum Folgenden vgl. meinen Aufsatz: »Dresden und die deutsche Oper im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts« (ZfM III 1 ff.). — Wie stark das Interesse

weniger konventionelle Darstellungsart¹, die schon durch das Herausstellen klassizistischer Gewandung an Stelle des Reifrocks Aufsehen erregte. Da die Aufführungen Seylers obendrein in musikalischer Beziehung den Dresdner Ansprüchen weit mehr genügten, als es bei denjenigen seiner Vorgänger der Fall gewesen war², so konnte sich die neue Richtung auch an offizieller Stelle ganz anders durchsetzen³.

Die Wirkung dieser Vorgänge zeigt sich bei Naumann nicht allein in kleineren Arbeiten auf deutsche Texte (in der Form der Kantate und Arie für Seyler selbst bestimmt)⁴: in diese Zeit (1776/77) fällt auch die Idee, wenn nicht schon der erste Ansatz zur Komposition eines deutschen »*Orpheus*« auf den Text von Lindemanns (M. 273^x)⁵, und es kommt überdies zu dem Plane eines Monodrams »*Andromache*«. Der Text liegt vor⁶. Der Dichter, der kurfürstliche Bibliothekar Daßdorf⁷, stellt am Schluß der Vorrede ausdrücklich Naumanns

von vornherein auf den musikalischen Teil des Repertoires gerichtet war, geht aus den Besprechungen der Monatl. Samml. Dresdn. Merkw. hervor, besonders aus einer Notiz vom Ende Nov. 1775 (S. 88). Nachdem dort von den bisherigen Erfolgen der »längst erwarteten, vortrefflichen Seylerischen Schauspielgesellschaft« (ebenda S. 78) die Rede war (u. a. »*Ariadne auf Naxos*«, der »*Dorfjahrmarkt*«), heißt es: »Bey alledem aber hegt das Publicum den geheimen Wunsch, daß Hr. Seyler ferner nicht gehindert seyn möchte, seinem Auditorio mehrere gute deutsche Operetten, besonders aber die so sehnlich erwartete *Alceste* zu geben.« — Von dem Personal werden hervorgehoben (außer der Brandes als *Ariadne* und der Seyler als *Medea* [1776, S. 63; 1775, S. 84]): die Hellmuth (die schon im »*Dorfjahrmarkt*« 1775 [S. 84] ihres »außerordentlich schönen Gesanges wegen die größte Bewunderung« erregt hatte) in »*Walder*«, Möller in den »*Treuen Köhlern*« und im »*Barbier von Sevilla*« (1776, S. 63). — Den Schluß der Aufführungen machte meist eines der »von dem sinnreichen Ballettmeister Hr. Schulzen vorgestellten pantomimischen Ballets« (1775, S. 88). An Ballettiteln nennen die »Merkw.«: »*Der betrogene Ehemann*« (S. 84), »*Die Bauernhochzeit*« (1776, S. 20), »*Das Bachusfest*« oder »*Der reisende Marionettenspieler*«, »*Der Kobold und die Bergleute*« (1776, S. 87), u. a. m.

¹ Über Mad. Seyler als *Medea* vgl. L. Krähe, Cramer (Palästra XLIV), S. 122³.

² Zu der Aufführung der »*Jagd*« durch Döbbelin 1774 bemerken die Dresdn. Merkw. (S. 83), daß das Auditorium »in Absicht der Singestücke an einen reineren und besseren Gesang gewöhnt« sei. Von Seylers Aufführung der »*Jagd*« Nov. 1775 heißt es (S. 92), daß das Werk »durch die Geschicklichkeit der Acteurs und das gute Directorium des Orchesters auch denen ganz neu schien, die es schon oft gehört hatten«. Vgl. ebenda 1776, S. 79 und S. 12 (im »*Tadler nach der Mode*« legt Mad. Hellmuth eine Arie aus der »*Alceste*« ein, zum »kunstreichen« Violinakkompagnement Bendas).

³ Vgl. u. a. Dresdn. Merkw. 1776, S. 4.

⁴ Abschiedslicenz für Mad. Hellmuth, von Meißner gedichtet (Goth. Theat.-Kal. 1778, S. XXXI). Koloraturarie für Mad. Hellmuth, in »*Robert und Calliste*« von Guglielmi einzulegen (vgl. Notiz von Anfang Juni 1776 i. d. Dresdn. Merkw., S. 44: ... »bloß zu dieser Absicht neuerlich gesetzt«).

⁵ Hierüber vgl. Gluckjahrh. II 52 und S. 292.

⁶ »*Andromache*«, ein musikalisches Drama von Carl Wilh. Daßdorf, churf. Bibliothekar, Dresden, in der Hilscherschen Buchhandl. 1777 (Exemplare in Dresden, Landesbibl.; München, Staatsbibl.). Meißner, der später auf Daßdorf sehr schlecht zu sprechen war, übergeht dieses Buch in den »Bruchstücken«.

⁷ Über ihn vgl. Mitt. d. Vereins f. d. Gesch. Dresdens XXV, S. 128. Er gab u. a. die Briefe Winkelmanns heraus.

Zusage zu Ausführung des Instrumentalteiles fest (ein Versprechen, das infolge der schwedischen Wendung in Naumanns Leben dann allerdings nicht gehalten wurde).

Der Monodram-Versuch und insbesondere die ausführliche Vorrede des Buches (Dresden, 26. April 1777) zeigen aufs deutlichste, welch außerordentliche Anziehungskraft die Aufführungen dieser zwei Jahre hatten. Man fühlt sich mitten hineinversetzt in den Kreis richtunggebender Persönlichkeiten der verschiedenen Kunstgebiete im damaligen Dresden, die sich zu einer Gesinnungseinheit zusammenschlossen, erfaßt von den wieder allenthalben sich vordrängenden beiden Grundanschauungen einer Kunst von nationaler Prägung und gleichzeitig eines Anschlusses an die Antike¹; die sich ganz naturgemäß zunächst auf das Monodram stürzen mußten, das neueste Resultat solcher Anschauungen, die große Überraschung der deutschen und im besonderen der Seylerschen Bühne in den siebziger Jahren.

»Das Theater ist ein dunkler schattiger Hain. Auf der einen Seite desselben sieht man die Vorderseite eines Tempels, in dessen Eingang die Bildsäule der Göttin Thetis steht. Auf der anderen Seite steht ein Altar, neben diesem eine Zypresse, um die sich ein Rosenstock windet. Im Hintergrunde, der mit Bergen bekränzt ist, hat man die Aussicht auf das Meer. Es ist Abenddämmerung und der Mond geht auf.« — Das Stück hat drei Auftritte: 1. Andromache, nach der Eroberung Trojas Sklavin und Gemahlin des Achilleussohnes Pyrrhus, hat sich in Abwesenheit ihres Gemahls vor der Verfolgung ihrer Nebenbuhlerin Hermione und deren Vater Menelaus in den Tempel der Thetis als eine Freistatt gerettet; beim Anbruch der Nacht tritt sie heraus zum Altar, die Urne mit Hektors Asche im Arm, um Hektors, »des besten edelsten Mannes«, und des kleinen Astyanax zu gedenken. 2. Aeneas landet (mit Anchises, Ascanius und einigen Trojanern), erkennt teilnahmsvoll die klagende Andromache und wird von ihr erkannt, die schon Hektor wiederzusehen glaubt. Nur der Gedanke an ihren Sohn Molossus hält sie davon zurück, dem Drängen des Aeneas und der eigenen Neigung folgend, mit den Trojanern zu fliehen. 3. Inzwischen schleppt Menelaus mit einigen Griechen den gefesselten Molossus heran, den Andromache vergebens versteckt hatte. Die angebliche Nebenbuhlerin wird von Menelaus gezwungen, den Tempel zu verlassen, in dessen Schutz sie geflüchtet war. Um die Ermordung des Kindes zu verhüten, greift sie selbst zum Gift. Nach zärtlichem Abschied von Molossus, »dem Sohn meines Feindes, aber auch meiner Liebe«, stirbt sie mit dem Gedanken an Hektor und Astyanax (»ach — wenige Atemzüge an dem Fuße dieses Altars, — noch einige Pulsschläge — noch einige Thränen auf diese Urne, und dann bin ich hinübergeschlummert — in Elysium hinüber — zu meinem Hektor, zu meinem Astyanax hinüber —«)².

¹ Dies letztere bei den Dresdnern wenigstens im Anfangsstadium.

² Die Diktion des Textes (der, wie im Monodram mit Vorliebe, in rhythmischer Prosa gehalten ist) erweckt oft den Eindruck einer Übersetzung aus dem Griechischen, von unmittelbaren Anleihen u. a. bei Homer ganz abgesehen.

Bemerkenswert an diesem Buch (das Daßdorf selbst als eine »Nachempfingung der Griechen« bezeichnet) ist die Hinzuziehung mehrerer Nebengestalten (Sz. 2 u. 3) und eine damit zusammenhängende szenische Belebung (nahendes Schiff u. a.). Die Nebengestalten sorgen dafür, daß die monologische Selbstbespiegelung einer leidenden Frauenseele, um die es sich im Monodram üblicherweise handelt, durch unmittelbare, persönliche Affektreizung ihre Gliederung erhält, daß ferner der vor den Augen des Zuschauers zu entwickelnde Gefühlskampf freundliche (Sz. 2) oder feindliche (Sz. 3) Zeugen auf der Bühne hat. Das hier ersichtliche (allerdings bereits in »*Medea*« angedeutete) Bestreben, die Grenzen des Monodrams über seine ursprünglich rein lyrische Eigenart (»*Ariadne*«) und monologische Faktur hinaus zu weiten, tritt noch deutlicher hervor in der unmittelbar vorausgehenden »*Sophonisbe*« Meißners und in den gleichzeitigen bzw. anschließenden Dresdner Monodramversuchen: Brandes' »*Ino*« (1776/77: 9 Auftritte), Leopold Neumanns »*Cleopatra*« (1780; Duodram in 10 Aufz. [Textb. München, Staatsbibl.]). Man sucht, wenn auch in Sujetwahl und Einzeldurchführung verschiedene Wege einschlagend, einerseits das Monodram dramatisch vielgestaltiger zu machen (längere gesprochene Dialoge; Mordszene auf und nicht hinter der Bühne: »*Ino*«, dagegen »*Medea*«!), andererseits aber geschlossener musikalische Wirkungen zu ermöglichen (ausgiebiges Verwenden des schon in »*Medea*« angeregten quasi arioso, Chorszenen, längere Orchesterzwischenspiele; langgestreckte, die Anfangsszenen motivisch vorbereitende Ouvertüren). So nähert man sich unversehens dem ernststen Singspiel und der Oper¹.

Mit welchem Eifer in dem Dresdner Kreis das Problem des Monodrams erörtert wurde, geht schon aus dem langem »Vorbericht« hervor, den Daßdorf dem Text seiner »*Andromache*« vorausschickt, d. h. Bemerkungen, »deren Wahrheit einige große Kenner der Poesie, der Musik und des menschlichen Herzens mit mir zugleich sehr lebhaft empfunden haben«. Daßdorf setzt sich für die Wahl eines »rührenden und Mitleid erregenden Sujet« beim »musikalischen Drama« ein, mit Hinweis auf »*Ariadne*«, die in Dresden mit Recht größeren Erfolg gehabt habe als »*Medea*«. Er warnt den Komponisten davor, »Gedanken und Sätze, welche unmittelbar zusammengehören, durch die Musik zu sehr voneinander zu trennen«. Bei Charakterisierung der neuen Gattung des Monodrams hebt er das Moment der »gemeinschaftlichen Zusammenwirkung von Dichter, Tonkünstler, Aktrice zu einem einzigen Zweck« hervor und

¹ Ausgeglichenste Gestalt gewinnt das neue Streben in Neefes Musik zu »*Sophonisbe*« (hier engster Zusammenschluß von Text und Musik durch die Art der musikalischen Periodisierung). Eine völlige Überwältigung des Textes durch die Musik zeigen Reichardts (auch in Dresden aufgeführten) Monodramen (darin komplizierte Verwendung des Leitmotivs). Ein besonders interessanter textlicher Versuch zur Erweiterung des Monodrams (1779) stammt von J. K. Wezel, einem Freunde Meißners (s. Lit. u. Theat. Ztg. 1782, S. 675; Einleit. von G. v. Maaßen zum Neudruck des Wezelschen Romans: »*Hermann und Ulrike*«, 1919 bei G. Müller). Vgl. dazu Brandes, *Meine Lebensgeschichte* II 259; Allg. Mus. Ztg. I (1799) Sp. 354; vor allem E. Istel in »*Die Musik*« V, bes. S. 308 u. 367 ff.; ZfM III 3 u. 19.

sagt u. a.: »... besonders hatte die Musik noch niemals ihre Zauberkraft so vorzüglich geäußert als hier, um die von dem Dichter so lebhaft ausgedrückten Gefühle noch mehr zu erhöhen und zu entwickeln und sie gleichsam dem Zuschauer anschauend zu machen, indem sie bald den vorhergegangenen Affekt sehr rührend fortführte, bald den kommenden sehr glücklich vorbereitete«. Am Schluß des »Vorberichts« weist Daßdorf auf den »schmeichelhaften Beyfall, den einige der größten dramatischen Dichter und Tonkünstler unserer Nation diesem kleinen Versuche im Manuskript erteilt« und endet: »... so bin ich auch dem würdigen Herrn Kapellmeister Naumann für seinen mir hierinnen so schmeichelhaften Beyfall und für die freundschaftliche Versicherung verbunden, daß er dieses Drama in Musik setzen will. Wer die vortreffliche Komposition dieses großen Tonkünstlers kennt, der Feuer und Empfindung so glücklich zu vereinigen weiß, wird glauben, daß ein Dichter sich nichts angenehmeres wünschen kann.«

Zu dem Dresdner Kreise, der den engsten Zusammenhalt zeigt mit den Künstlern der Seylerschen Truppe¹, und aus dem Daßdorf nur Naumann sowie die beiden Schöpfer der Titelvignette des »*Andromache*«-Buches namentlich erwähnt, den Kupferstecher Adrian Zingg und den Maler Joh. Eleaz. Schenau von der Kunstakademie², sind noch zu rechnen, von Musikern: Schuster und Seydelmann, die sich jedoch erst später als Naumann der Bewegung offenkundig anschließen; von Leuten der Literatur: A. G. Meißner, der gerade im Sommer 1776 von Leipzig nach Dresden übersiedelt³, der schon erwähnte Hofrat v. Lindemann, der Dichter des Monodrams »*Cleopatra*«: Kriegssekretär Joh. Leopold Neumann⁴, der von nun an mit Naumanns Namen eng verbunden bleibt und für seine künstlerische Entwicklung von besonderer Bedeutung wird. Als gewichtige Gäste der Dresdner Seylerfreunde treten 1776 zeitweilig hinzu: J. J. Engel, Moses Mendelssohn und Lessing⁵. Von der bildenden Kunst darf der Name Anton Graffs nicht fehlen, der ebenfalls Naumann später sehr nahekommen sollte. Wie tief die ganze Bewegung greift, geht aus der Gründung eines »Societäts-Theaters« in Dresden hervor, durch das ihr Bodenständigkeit ver-

¹ Unter diesen treten hervor der Schauspieler Brandes und die Musikdirektoren Seylers: J. A. Hiller und (seit Johanni 1776) der junge Neefe.

² Über sie vgl. W. Hausenstein, *Rokoko* (1918), S. 104.

³ Zuerst als Kanzlist des geh. Konsiliums, dann als Registrant beim geh. Archiv. S. Fürst, S. 8.

⁴ Er war seit März 1775 Inspektionssekretär bei Generalmaj. und Generalinspekt. v. Benckendorff, einem der vier neuangestellten Generalinspekt. der Kavallerie und Infanterie (Dresdn. wöchentl. Frag- und Anzeigen, 1775, Nr. 16). Über ihn s. Gerber (Neues Lex.) u. v. Krosigk (Karl, Graf v. Brühl), S. 84.

⁵ Auf den ästhetischen Zuspruch Lessings, der Daßdorf persönlich nahestand, deutet die Betonung des Begriffs »Mitleid« und »Rührung« in Daßdorfs Vorbericht zur »*Andromache*«.

liehen werden sollte. Bis über das Ende des Jahrhunderts hinaus wahrte sich dies Theater trotz stark gesellschaftlichem Einschlag seine Stellung¹. In dem kritischen Jahre 1776 werden die Vorstellungen zunächst im kleinen Rahmen aufgenommen und bei rascher Steigerung des allgemeinen Interesses bis März 1778 fortgeführt. Nach einer Pause setzt dann eine neue, belangvollere Periode des Societäts-Theaters ein, in der auch Naumann und Schuster eine Rolle spielen².

Die Bedeutung des Seylerschen Intermezzos für den Zusehnitt des Dresdner Kunstlebens, für eine gesteigerte künstlerische Anteilnahme des Bürgertums³ läßt sich bis hin zu dem Gebiet des Konzertwesens erkennen. Von einem »Wöchentlichen Concert« (auf dem sogen. Keller am Neumarkt unter Stadtmusico Frenzel)⁴ ist jetzt die Rede. Überdies aber von einzelnen Veranstaltungen im Hotel de Pologne (bey Herrn Hesse) — damals das vornehmste Hotel der Stadt —, in denen auswärtige Virtuosen mit Künstlern Seylers und der Hofkapelle sich zusammentun⁵. Eine Mitwirkung Naumanns ist in diesen Fällen ebenso wahrscheinlich wie, schon für diese Zeit, bei den erwähnten, mindestens für 1775 nachweisbaren, rein aristokratisch zugespitzten Donnerstagskonzerten beim Hausmarschall

¹ Näheres bei v. Biedermann, Eine Dresdner Liebhaberbühne vor 100 Jahren (Dresdn. Geschichtsblätter 1895, S. 187 ff.).

² S. S. 117. Die Namen der Hauptleiter: Meißner, der Buchhändler Dr. Richter, Kanzlist Zschiedrich und Hoffuttermarschall Lerch. Diese sind also der Zahl der Freunde deutscher Bestrebungen in Dresden hinzuzufügen (vgl. auch Fürst, S. 37 ff.). Bezeichnenderweise regt sich jetzt auch das Interesse für eine Operntext-Übersetzung von literarischer Brauchbarkeit: Zschiedrich (einer von Naumanns Liederdichtern) übertrug mehrere italienische Opern, darunter »Don Juan«, 1795 bei Hilscher; für ihn vgl. auch Gerber (Neues Lex.); Körner an Schiller 1788 (Schillers Briefwechsel mit Körner [2. Aufl. Lpzg. 1874] I 204): »... Unter den hiesigen Menschen ist er noch immer ein Meteor.« Meißners Übersetzertätigkeit ist bekannt, auch Joh. Chr. Bock, ein geborener Dresdner, kam auf dem Societäts-Theater zu Wort. Über J. L. Neumann als Übersetzer wird bei Naumanns schwedischen Opern zu sprechen sein.

³ Vgl. dazu die, Proelß (s. S. 290) nur dem Namen nach bekannten »Briefe an Hrn. K. . . . in L. die Seilerische Bühne in Dresden betr.«, Dresden 1775 (Dresden, Landesbibl. [H. Sax, G 940 m]; dort der handschriftl. Eintrag: von G. F. W. Großmann).

⁴ »... da in selbigem nicht nur die schönsten und neuesten Stücke aufgeführt, sondern diese auch mit möglichster Delicatesse und Genauigkeit gespielt werden« (Dresdn. Merkw. 1776, S. 80). Vgl. auch K. Kreiser, Dresdn. Gesch.-Blätt. 1918, S. 118/119. — Schon früher, 1762, wird übrigens ein Collegium musicum von Moretti erwähnt (Haas, Beitrag . . . S. 83).

⁵ 1775, 10. Nov. (Dresdn. Merkw. S. 84): Der Fagottvirtuose Reiner, Mad. Hellmuth und Besozzi; Accompagnement: die besten Mitglieder der churfürstl. Kapelle; Einlaß: 1 Thlr. — 1777, 17. Febr. (ebenda, S. 15): Mad. Hellmuth, Besozzi, Mad. Sirmen von der Buffa (u. a. ein Geigenkonzert; über sie vgl. M. 357). — 1777, 14. März (Dresdn. Merkw. S. 23): »... abermals zum Besten der Mad. Hellmuth eines der herrlichsten Konzerte in Hot. de Pologne, wobey sich eine sehr zahlreiche Gesellschaft von hohen Herrschaften und Musikkennern einfanden.«

v. Schönberg, dem Naumann nach Meißner (357) bereits vor der schwedischen Reise freundschaftlich nahegekommen ist.

Als wesentlicher Gesichtspunkt ist festzuhalten: nicht besser hätte Naumann auf die Aufgaben, die in Stockholm seiner harrrten, geistig vorbereitet werden können, als es in der allgemein künstlerischen Atmosphäre geschah, die durch Seylers Aufführungen in Dresden erzeugt worden war, mit ihrem In-den-Vordergrund-Drängen des Problems »Nationaloper«.

Demgegenüber tritt in diesen letzten vorschwedischen Jahren auf Dresdner Boden jeder freundschaftliche Gedankenaustausch von einseitig musikalischer Färbung zurück. Naumann konnte einen solchen im Hause des Hofküchenmeisters Bassemann¹ finden. In dem Urteil über die musikalische Qualität dieses Hauses, vor allem über die klavieristischen Leistungen der Tochter, die um 1775 Joh. Leop. Neumann heiratete, stimmen mehrere Urteile überein². Bassemanns Bestrebungen hatten sich sogar des kurfürstlichen Interesses zu erfreuen³. Mit seinen früheren Schülern und jetzigen Amtskollegen ist Naumann, allem Anschein nach, nicht gerade in enger Verbindung geblieben. Seydelmann, der überhaupt als künstlerische Persönlichkeit etwas im Schatten blieb, wird in dieser Hinsicht nirgends erwähnt. Und Naumanns Verhältnis zu Schuster war nach seiner letzten Rückkehr aus Italien zunächst stark getrübt (M. 438 ff.)⁴. Der junge Reichardt, dessen er sich 1772 hätte annehmen können, beklagt sich selbst über den Mangel an Interesse von seiten Naumanns⁵, wie er andererseits das Entgegenkommen rühmt, das er bei Homilius, bei den Bassemanns, bei dem Bachschüler und Theoretiker Tranchel⁶ fand.

¹ Der Hof- und Staatskalend. 1773 (S. 43) nennt Joh. George Adolph Bassemann als ersten der drei Küchenmeister der Hofküche.

² J. Fr. Reichardt, Briefe eines aufmerks. Reisenden II 121; Beschreib. der vorzügl. Merkw. der churfürstl. Residenzstadt Dresden . . ., hgb. K. W. Daßdorf (1782), S. 726.

³ Aus dem Vtr. 29. Dez. 1773 (910, IV 152) geht hervor, daß die Prinzessin Cunigunde, nachmals Coadjutorin zu Essen und Thorn — selbst eine gute Klavierspielerin (Burney, Tgb. II 58) — dem Küchenmeister Bassemann ein ihr gehöriges Clavecin auf »einige Zeit zu seinem einstweiligen Gebrauche« überlassen und inzwischen wieder zurückerhalten hatte.

⁴ Vgl. auch El. v. d. Reckes Briefwechs. m. Böttiger (Dresden, Landesbibl.), Brief v. 2. Sept. 1802.

⁵ Autobiogr. bei Schletterer, a. a. O. S. 118/119.

⁶ Dieser, eine Art Dresdner Kirnberger, war auch der Lehrer der jungen Bassemann.

III. Tätigkeit in Schweden.*

Was Vorgeschichte und Geschichte der schwedischen Tätigkeit betrifft, so ist die aktenmäßige Unterlage in diesem Falle wenig vollständig. Die Stockholmer Theaterakten bieten nichts, schon deshalb, weil es sich für Stockholm um kein regelrechtes Engagement handelt, sondern um ein Gastspiel¹; die Gesandtschaftsakten der schwedischen und deutschen Gesandtschaften in Dresden bzw. Stockholm (Dresden, Staatsarch. bzw. Stockholm, Riksark.) nichts Wesentliches. Man ist also hier in der Hauptsache auf die Daten der Biographen angewiesen, die durch die Angaben schwedischer Werke, vor allem diejenigen der bekannten Arbeiten von Norlind² und Dahlgren³ ergänzt und berichtigt werden.

Danach wurde Naumann durch die Gräfin Löwenhjelm, die Frau des damaligen schwedischen Gesandten in Dresden, die bei Naumann, wie schon erwähnt, »in Musik und Gesang« Unterricht nahm, persönlich an König Gustav III. empfohlen, der eine auswärtige Kapazität für eine raschere Verwirklichung seiner jungen Opernpläne (d. h. Konsolidierung der Opernverhältnisse und Komposition einiger Opern) wünschte (M 211/12). Die schwedische Gesandtschaft wandte sich mit bestimmten Vorschlägen an Naumann, und zwar geschah die Berufung nach Norlind (S. 141) im Juni 1777. Der Urlaub wurde bewilligt, und in Begleitung des Grafen Löwenhjelm trat Naumann die Reise nach Schweden an, wo er nicht vor Ende Juli angekommen sein kann⁴. Die Darstellung dürfte durchaus zutreffend sein. Die Gräfin Löwenhjelm war nachweislich schon im Frühjahr 1776 endgültig nach Stockholm zurückgekehrt⁵, sie hatte also Zeit genug, ihren Wunsch durchzusetzen und die Verhandlungen selbst in Gang zu bringen. Auch sonst spricht alles dafür, daß die Gräfin Löwenhjelm ihre Hand im Spiele hatte: ihre Machtstellung am schwedischen Hofe, besonders ihr persönlicher Einfluß auf Gustav III. war von außerordentlicher Art⁶; sie hat aber auch am sächsischen Hofe eine besondere, womöglich politisch ausgenützte Rolle gespielt, die die-

* In diesem und dem nachfolgenden Kapitel wird vielfach (so besonders in Hinblick auf eine Anzahl längerer Fußnoten) unmittelbar auf meinen Dissertations-Teildruck verwiesen (Stichwort: Diss.). Eine Anzahl Versehen bzw. Druckfehler des letzten werden im folgenden beseitigt. — Für die Kenntnis der in Frage kommenden nordischen Literatur verdanke ich Herrn C. A. Martiensen (Leipzig) wertvolle Hinweise.

¹ Es fehlen überdies dem Riksark. gerade die Jahrgänge 1773—82.

² Svensk Musikhistoria (1901); Allmänt Musiklexikon (1916).

³ Förteckning öfver Svenska Skådespel uppförda på Stockholms Theatrar 1737/1863 och Kongl. Theatrarne Personal 1773/1863, med Flera Anteckningar (1866).

⁴ Über die falsche Datierung der meisten Biographien s. Diss. 161.

⁵ Diss. 171. Vgl. die »Charaktere und Anekdoten vom schwedischen Hofe«; aus dem Englischen von Prof. Lüder (Braunschweig 1790), S. 350: Naumann ... »wurde von der Gräfin Löwenhjelm bei ihrer Rückkehr von dem Dresdner Hofe empfohlen«.

⁶ Dazu Diss. 164. — Einem Brief Naumanns zufolge tritt sie in der Tat auch nach dessen Ankunft in Stockholm als Vermittlerin auf (Anh. B II).

jenige des Mannes in den Hintergrund drängte¹. So erklärt sich, daß die Vorverhandlungen rein privaten Charakter hatten; aber auch das, daß der in musikalischen Fragen durchaus unselbständige Gustav III. so rasch auf Naumann verfiel. Wie gesagt, ist die Ankunft in Stockholm auf Ende Juli zu setzen. Für wie lange Zeit der Urlaub (wohl nach mündlicher Besprechung der Gräfin Löwenhjelm mit dem König) von vornherein berechnet war, ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen. Es findet sich eine Nota des Etranger Département der Geheimen Cabinetskanzley vom 8. Dezember 1777²:

»Ihre Churfürstl. Durchl. haben auf Anlagen Sr. Majestät des König von Schweden dem dormalen am dasigen Hofe befindlichen hiesigen Capell-Meister Naumann eine viermonatliche Verlängerung seines Urlaubs verwilliget, und laßen solches nach Stockholm in Antwort ertheilen; wannenhero sothaner höchste Entschließung zu weiterer beliebiger Bekanntmachung an die Behörde allhier, andurch dienstlich mitzutheilen ist.«

Danach ist anzunehmen, daß der Urlaub ursprünglich bis zum Januar 1778 ging: jedenfalls begibt sich Naumann Mitte Juni, also im fünften Monat darauf, auf die Rückreise³, nachdem der Nachurlaub um diese Zeit abgelaufen war.

Die zweite Reise fällt ins Jahr 1782. Wieder bedurfte es der persönlichen Vermittlung einer hohen Persönlichkeit, ebenso Naumann nahestehend als diplomatisch einflußreich, um dem Wunsch Gustavs III. Erfolg zu verschaffen, nachdem Naumann frühere Anträge aus den Jahren 1780/81 bei Hofe offenbar nicht hatte vorbringen wollen. Mittelsperson war diesmal der Graf Nils Bark, der schwedische Gesandte am Wiener Hofe, einer der künstlerischen Gesinnungsgenossen des schwedischen Königs, der sich Anfang des Jahres in Dresden aufhielt⁴ und die Begeisterung für Naumann, die er aus Schweden mitbrachte, in dem Neumannschen Kreise noch verstärkte. Die Ankunft Naumanns in Schweden erfolgte am 7. Juli 1782⁵.

Der Urlaub war nach Meißner (258) auf ein Jahr berechnet, wurde aber auf Wunsch des Königs um sechs Monate verlängert. Dem beabsichtigten Aufenthalt am Schweriner Hofe zuliebe verläßt Naumann schon Ende Oktober Schweden⁶. Ende Dezember ist er in Ludwigslust. Anfang Januar wieder in Dresden.

Der Mangel an Aktenmaterial macht es schwer, etwas über die Honorarfrage zu sagen. Für die erste Reise spricht Naumann von wertvollen

¹ Diss. 171. Zu berücksichtigen ist auch, daß der sächsische Gesandte in Stockholm, Graf Zinzendorf, sich seit Oktober 1776 den Winter über in Sachsen aufhielt (Dresdn. Merkw. 1776, S. 76).

² Dresden, Hauptstaatsarchiv, Acta Verwendungen . . . der Königl. schwed. Gesandtschaft, Loc. 3080, fol. 5.

³ Diss. 183.

⁴ S. Naumanns Brief an seinen Bruder vom 13. März 1782 (M. 237x). Bark befand sich danach auf der Rückreise von Wien nach Stockholm. Aus einem anderen Briefe (s. unter Anh. BV) ist zu entnehmen, daß er schon früher eine »Cora«-Aufführung in Dresden gehört hatte (wohl im Herbst 1781).

⁵ S. Norlind, Musiklexikon (Diss., S. 18 zu korrigieren!).

⁶ Norlind. Vgl. Kongl. Theaterns Almanach för år 1784 (finnes hos J. C. Holmberg), S. 59.

Pretiosengeschenken nach der »Amphion«-Aufführung und ebensolchen, sowie eines Bankzettels im Werte von 200 Dukaten bei der Abschiedsaudienz (M. 222^x; Sch. 197). Für die zweite Reise aber wird gesagt, daß Naumann infolge der Geschenke Gustavs, eines bedeutenden Gehaltes und der Befreiung von allen notwendigen Ausgaben, sich ein Kapital von 1000 Dukaten erspart und bei einem ihm befreundeten Gothenburger Kaufmann angelegt habe (M. 259)¹. Danach ist ihm wenigstens für diese zweite Reise ein bestimmter Gehalt zugestanden worden. Zunächst aber scheint seine schwedische Tätigkeit als eine gastweise, bestimmte pekuniäre Abmachungen nicht zur Voraussetzung gehabt zu haben; vielmehr dürfte hier, wie in ähnlichen Fällen, das Ausleihen künstlerischer Kräfte lediglich unter dem Gesichtspunkte diplomatischer Höflichkeiten betrachtet worden sein, wobei nur eine »Auslösung« für die Reise und die täglichen Bedürfnisse während des Aufenthaltes als selbstverständlich galt, Entschädigung irgendwelcher Art für die künstlerische Leistung dagegen der Noblesse des betreffenden Herrschers überlassen blieb. Wenn Naumann das zweitemal ungewöhnlicherweise ein Fixum bekam, so geschah das in der Erwartung, ihn dadurch desto eher für eine dauernde Anstellung zu gewinnen². Ein solcher Antrag wurde ihm nach M. (223) und nach Naumanns erstem schwedischen Brief³ schon während seines ersten Aufenthaltes gemacht, und zwar unter Bedingungen, zu denen die Dresdner in keinem Verhältnis standen⁴.



Die künstlerische Situation, in die sich Naumann in Schweden versetzt sah, hatte ein völlig anderes Gesicht als alles, was er bisher getroffen hatte. Für den kompositorischen wie für den musikalisch praktischen Teil seiner Aufgabe war er einem festumrissenen Programm gegenübergestellt, das im Jahre nach dem Regierungsantritt (1771) Gustavs III. auf das bestimmteste ausgesprochen worden war, und in dessen Verwirklichung dieser Monarch eine seiner ersten Aufgaben sah. Es hieß: schwedische Nationaloper. Dazu wurde als nähere Begründung bemerkt, die Oper sei lediglich das Mittel zum Zweck; und dieser latente Zweck sei, einer allgemeinen Wertsteigerung der tiefgesunkenen schwedischen Sprache im Interesse ihrer literarischen Erhebung vorzuarbeiten; zugleich wurde

¹ Es war dies Patrik Ahlström (s. d. Briefe Anh. B III).

² Nach den Bref rör teatern under Gustav III, Utg. af Eug. Lewenhaupt (Upsala 1894), S. 292/293 beantragte Armfelt im Mai 1788 für Kraus die Ernennung als »E. M. Capellmästare som [wie] Uttini, Naumann...« Damit war auch für Naumann nur ein Titel, nicht eine Funktion gemeint.

³ S. Anh. B II.

⁴ M. (223^x). Die Bedingungen waren: 1. zweytausendvierhundert Reichsthaler jährliche feste Besoldung; 2. zweyhundert Thaler Quartiergeld; 3. Freihaltung und Hofafel den ganzen Sommer hindurch, solange der König sich auf einem seiner Lustschlösser befinde; 4. freye Hofequipe für immer; 5. Titel eines Königl. Obermusikdirektors, mit Rang, Uniform und allen übrigen Vorzügen einer wirklichen Hofcharge; 6. bei jeder Oper, die er setzen werde, den Ertrag der zweyten Vorstellung, mit Bezahlung aller Hoflogen.

als musikalische Richtlinie die Forderung einer Verschmelzung französischen und italienischen Opernstiles ausgesprochen.

Über die Vorgeschichte und die ersten Schicksale dieser Theaterbewegung berichtet am ausführlichsten der erste Direktor Ehrensvärd (1773/76) in einer Darstellung seiner Theaterverwaltung (Bibl. Upps.), aus der Dahlgren in seiner Vorrede (S. 44 ff.) abdruckt. Erst die Aufführung zweier schwedischer Stücke (*»Menechmerne«* und *»Oraklet«*) auf dem königlichen Theater durch die Stenborg-Truppe, der unwürdige Eindruck, den die schwedische Sprache dabei machte einerseits, der demonstrative Beifall des Publikums andererseits, brachten Gustav zu dem Entschluß der Gründung einer Nationalbühne¹. Das Fehlen eines einigermaßen spielbaren nationalen Schauspielrepertoires, jeglicher schauspielerischen Kräfte, die Erwägung, daß das Ohr des schwedischen Schauspielbesuchers sich zu einseitig an das Französische als die Theatersprache gewöhnt habe, führten Ehrensvärd nach allerhand Überlegungen auf den Vorschlag, zu *»begynna med det, hvarmed andra nationer slutat: en stor opera«*, einer großen Oper (Dahlgren 46). Er glaubte so gleichsam spielend, unter dem Schutze von starken musikalischen und szenischen Eindrücken als Vorspann, das schwedische Idiom auf der Bühne heimisch machen zu können. Zwischen Mai 1772 und Januar 1773 kam die Organisation der Oper zustande².

Ergab sich für die textliche Anlage französischer Zuschnitt (d. h. zunächst Ballett- und Choroper), ja eine direkte Bearbeitung französischer Libretti zwanglos aus einer, auf der ganzen Linie, vor allem in der äußeren Lebensführung und der Literatur, dem Französischen zuneigenden, schon auf die Zeit der Königin Christina zurückgehenden Tradition in Schweden³, zugleich aus der besonderen Absicht, die in diesem Falle vorlag, das Textwort in barocker Weise vielfältig zu umhüllen, so verrät die Kompromißforderung⁴ aufs deut-

¹ Dazu auch Diss. 20/21.

² Dahlgren, S. 57; vgl. O. Levertin, *Teater och Drama under Gustaf III* (2. Aufl. 1911), S. 91 ff. Die Gustavianische Operngründung wird auch in C. A. Martiensens Aufsatz über Kunzens *»Holger Danske«* (ZIMG XIII 7, S. 225 ff.) kurz erwähnt.

³ Zuletzt war 1753 eine gute französische Truppe nach Stockholm gezogen worden (hier auch *Opéras comiques*), die eben 1771 von Gustav verabschiedet wurde (s. Dahlgren, S. 38/40 und 46; Norlind, S. 119/20). — Über das Vorwiegen des französischen Einflusses im Schauspiel der Gustavianischen Epoche s. Levertin, S. 91 ff. — 1754 bis 1764 spielt neben der französischen auch eine italienische (Opera seria-)Truppe unter Uttini (Dahlgren, S. 38/39; Norlind, S. 120). Hier ist wohl u. a. die *»Ipermnestra«* Hasses gegeben worden, deren Partitur sich im Archiv der Stockholmer Oper befindet.

⁴ Ehrensvärd (bei Dahlgren, S. 53): Man skulle förena det lysande af franska operan med det intagande af den italienska. Sängen tycktes förbehålla sig en italiensk stil, recitativerna en förenad smak, på en gång tjenliga till deklamationen och icke hinderliga för aktionen samt le jeu du théâtre. Balletterna . . . analoga till pjesen . . . Med ett ord: man skulle söka förnöja en italiensk hörsel

lichste das Streben ihres dilettantischen Autors Ehrensvärd, die Frage der schwedischen Nationaloper mit Gewalt über eine reine Textfrage hinauszuhoben, sowie seinen Ehrgeiz, den Streit, der die nahestehende Pariser Kunstwelt¹ um dieselbe Zeit bewegte, durch eine national-schwedische Tat in überraschender Weise zum Austrag zu bringen.

Die Möglichkeit der Verwirklichung eines solchen Planes, für die Gustav III. in seinem phantastischen Eigensinn, dem Fehlen jeglicher Vorbedingungen zum Trotz, nicht einmal den Zeitraum eines Jahres ließ, konnte für kurze Zeit vorgetäuscht werden dank den Bemühungen theater- und musikkundiger Leute (Commerceråd Patrik Alströmer, Graf Fersen, der erste Tänzer der bisherigen französischen Truppe Gallodier), die dem mehr zum Ästheten geborenen ersten Direktor Graf Ehrensvärd zu Hilfe kamen; und dank der Routine Francesco Antonio Uttinis, der als Komponist der Beweise seiner stilistischen Vielseitigkeit wegen am berufensten war, für die Bedürfnisse der ersten vor-Naumannschen Opernjahre zu sorgen und als Kapellmeister mit den schwedischen Verhältnissen genügend verwachsen, um sich dann durch Zurücksetzungen hindurch immer wieder an die Oberfläche zu drängen bis zu seiner schließlichen Verabschiedung².

och en fransk syn; man skulle tillskapa ett nytt opera-system, och detta skulle bli Svenskt.

¹ Auch direkte Anregungen von Paris her kommen mit in Betracht, besonders durch Marmontel (s. dazu S. 259¹).

² Nach Dahlgren 1788, nach Norlind 1787. Die schwedische Kapellmeisterstelle erhielt er 1767. Er komponierte sowohl für die italienische, als für die französische Truppe. — Für die Gustavianische Bühne schrieb Uttini die Eröffnungsooper: »*Thétis och Pelée*«, Oper in 5 Akten, nach Gustavs III. Plan (vgl. Fontenelle) von Weillander; 18. Jan. 1773. Die Angabe der »Charakt. und Anekd.«, die Oper sei sechs Monate lang zweimal wöchentlich aufgeführt worden, dürfte stark übertrieben sein (vgl. Dahlgren, S. 58). Die darauf folgenden Opern vor Naumanns »*Amphion*« (26. Jan. 1778) sind [für die Einzelangaben vgl. Dahlgren; für die Chronologie die »Charakt. und Anekd.«, 22. Abschnitt, S. 345 ff., Kexéls später zitiertes »Förteckning« und Joh. Flodmark, El. Olin och Carl Stenborg (s. nächste Anmerk.)]:

Acis och Galatea, heroisk ballet in 1 Akt von S. Lalin. Die Musik aus Händel und anderen Meistern zusammengestellt von Lalin (einige Chöre und andere Partien von H. F. Johnsen) 10. Mai 1773.

Orpheus och Euridice, nach Calsabigi, übersetzt von G. Rothmann, Musik von Gluck, dem schwedischen Text adaptiert von Uttini 25. Nov. 1773.

Silvie, Oper in 3 Akten, nach Laujon, übersetzt von C. Manderström, Musik von P. M. Berton (3. Akt) und Trial 13. Juli 1774.

Aiglé, op.-ball. in 1 Akt nach Laujon, übersetzt von G. G. Adlerbeth, die Musik zusammengestellt von Johnsen 24. April 1775.

vorher am Hofe (Rikssal) 8. Juli 1774.

Neptun och Amphitrite, op.-ball. in 1 Akt, größtentells aus dem Französischen von G. G. Adlerbeth, Musik teilweise komponiert, hauptsächlich arrangiert von Johnsen, nur 24. April 1775.

Aline, drottning af Golconda, in 3 Akten, frei nach Sedaine von C. B. Zibet, Musik von Uttini 11. Jan. (u. 4. Nov.) 1776

(nur noch 30. Nov. 1778, 14. Mai 1781.)

War für die solistischen Partien einige Garantie für die Zukunft geschaffen, indem Leute wie Elisabeth Olin, die begabteste Sängerin Stockholms, und der Hofkanzlist Carl Stenborg durch das Beispiel die sozialen Vorurteile gegen öffentliches Theaterspiel überwinden gelehrt hatten¹, so rächte sich die Übereilung auf andern Gebieten um so mehr. Das gilt besonders für das Orchester, dessen grotesker Grundstock (die größtenteils invaliden Musiker der Hofkapelle) durch weitere Zuziehung höfischer Musiker, von Regimentsmusikern, von Organisten und Privatmusikern aus ganz Schweden, auch durch Engagement durchreisender Virtuosen notdürftig umkleidet worden war². Nachträgliche Bemühungen, bestehende Lücken durch vielversprechende auswärtige Engagements, z. B. von Dresdner Musikern, auszufüllen³, änderten wenig. Das tiefe Niveau des Geschaffenen, durch Streitereien noch weiter herabgedrückt, wurde bald deutlich empfunden, nachdem der erste Rausch verflogen war: der Erfolg des Eröffnungstückes (*»Thétis«*) wiederholte sich nicht. Man nahm zur komischen Oper und, vorzeitig, daher erfolglos, zur Tragödie Zuflucht⁴. Gustav selbst scheint zeitweise schwankend geworden zu sein⁵.

Adonis, op.-ball. in 1 Akt von P. Bernard, übersetzt von C. H. Flintberg. Musik von Walther 5. Febr. 1776.

Lucile, op. com. in 1 Akt von Marmontel, übersetzt von A. M. Malmstedt, Musik von Grétry (der schwedische Text der Musik adaptiert von L. S. Lalin) 19. Juni (u. 28. Okt.) 1776.

Alexis eller deserteuren, dram blandad med sång och divertissement, in 3 Akten. Der schwedische Text (nach Sedaine), der Monsignyschen Musik adaptiert, von C. Stenborg 12. Mai 1777.

Procris och Cephal, Oper in 2 Akten, frei nach Marmontel von G. G. Adlerbeth, Musik teils arrangiert von Lalin, teils komponiert (Rezitative und einige Chöre) von H. F. Johnsen 8. Jan. 1778.
(nur noch 11. u. 17. November 1778).

¹ Levertin, S. 11, Dahlgren, S. 55/56; Norlind, S. 149 und 159. Vgl. Joh. Flodmark, Elisabeth Olin och Carl Stenborg. Två Gustavianska Sångargestalter, Bilder från svenska operans första tider (Stockholm 1903), S. 35 ff.

² Dahlgren, S. 51 und 55.

³ Im Vortrag 29. Jan. 1775 (Loc. 910, IV 212) sagt v. König zur Begründung seines Vorschlages, den Waldhornisten Hummel von der Leibgrenadiergarde und den Kontrabassisten Häntsch von den hiesigen Stadtpfeifern für die Dresdner Kapelle zu sichern: beiden seien »Königl. Schwed. Dienste angetragen worden«; sie würden aber bei einigem Entgegenkommen in Dresden bleiben. Vgl. ZfM IV 210.

⁴ Für die komische Oper siehe oben S. 692. Die Versuche mit übersetzten Dramen wurden nach Aufführungen von *»Athalie«* und *»Iphigenie«* von Racine, *»Merope«* von Voltaire mit dem *»Gengis Khan«* Voltaires (8. Nov. 1777) wieder eingestellt (Dahlgren, S. 61, Levertin, S. 14/15, Kexél, a. a. O.).

⁵ Hedv. Elis. Charlotta spricht in ihrem Dagbock (öfvers. och utg. af C. O. Bonde [1902] I 63) im Dezember 1776 von »kungens uttalade princip, att han endast ville hafva en svensk teater«; sie glaubt aber, daß der König dieses Prinzip schon bereue, besonders seit der Einrichtung der Oper, die sehr mittelmäßig sei, andernfalls aber wieder zu kostspielig wäre.

Naumann nun sollte durch seine Persönlichkeit den so rasch wieder gefährdeten neuen Bestrebungen das Rückgrat stärken und zunächst einmal mit seinen Erfahrungen aus technischen Nöten helfen. Eine improvisierte Sommersaison im Lustschloß Drottningholm gab ihm bald nach seiner Ankunft in Schweden Gelegenheit, sich mit den Zuständen bekannt zu machen. Der ganz bohémehafte Zuschnitt dieses schwedischen Kunstbetriebes, dem durch die Übernahme der Direktion durch Graf Barnekow Ende 1776 neuer Schaden erwachsen war¹, wird in einem Briefe², in dem Naumann über seine ersten Eindrücke berichtet, lebendig. Bei seinen ersten Anstrengungen, die der Schaffung eines brauchbaren Orchesters galten, hatte er natürlich gegen Anfeindungen zu kämpfen (M. 215). Sie waren schon durch die Person Uttinis gegeben, der sich durch Naumanns Tätigkeit in Wirklichkeit von seinem Platz verdrängt sah. Das schlimmste war, daß er durch die nur auf Zutrauen, nicht aber Sachkenntnis gegründete Autorität des Königs nur ungenügend geschützt war, noch weniger durch den völlig unfähigen Barnekow. Immerhin war die Reform bis zur Aufführung einigermaßen vorgeschritten. Die Kapelle, die durch das Engagement deutscher Musiker aufgefrischt wurde, zählte nach Norlind (S. 148) 1778:

2 Konzertmeister, 13 Violinen, 4 Violon, 4 Celli, 2 Bässe, 3 Flöten, 2 Oboen, 1 Fagott, 2 Waldhörner.

Als er wieder nach Schweden kommt, haben sich Zahl und Qualität nochmals gesteigert, wozu die Einweihung des neuen Opernhauses den nötigen Anreiz gab.

Das Orchester bestand jetzt aus:

1 Konzertmeister, 16 Violinen, 5 Bratschen, 4 Celli, 4 Bässe, 2 Fagotte, 2 Waldhörner, 4 Flöten, 3 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Trompeten, Pauke, (1 Accompagnateur vid Claveceinen)³.

Der Umstand, daß neue Kräfte gerade im Sommer 1782 eintreten⁴,

¹ Vgl. Levertin, S. 16.

² Drottningholm, den 18. Aug. 1777 an seinen Blasewitzer Freund Adam, vgl. Anh. — Dieser Brief, dessen Original der inzwischen verstorbene Prof. Dr. Ernst Naumann (Jena) besaß, wurde dem Verfasser von diesem in einer Kopie zugänglich gemacht. Er war schon Sch. bekannt — er zitiert daraus (S. 207) einen den Blasewitzer Hausbau betreffenden kurzen Absatz —, aber der auf Schweden bezügliche interessanteste Teil bleibt dort ungenutzt, sicher in zarter Rücksichtnahme auf schwedische Leser.

³ S. Olof Kexéls »Kongl. Svenska Theaterns Almanach för året 1783«, vgl. den Abdruck davon in »Kongl. Teatern 1782 och 1882, omtryck ur Kexéls Teater-Kalender, utgifven Invignings-Året samt Förteckning öfver de kongl. Teatrarnas Nuvarande Personal M. M.« (Stockholm 1882), S. 12 ff.; Cramer (Mag. d. Mus. I 1030).

⁴ Siehe im Omtryck ur Kexél, S. 27. Es kommen danach vor allem die ersten Parte von Oboe, Fagott, Flöte in Betracht, sowie die zwei Trompeter, die nach Norlind (S. 149) ebenso wie der Pauker (der zugleich vierter Flötist war) 1782 zum ersten Male im Verzeichnis stehen. Die zwei Klarinettenisten, zwei

laßt vermuten, daß ihr Engagement auf Naumanns Konto fällt¹. Wohl ebenfalls auf seine Veranlassung erhalten zwei begabte Mitglieder der Dresdner Kapelle im Herbst 1778, in der ersten Zeit nach Naumanns Rückkehr, einen sehr günstigen Antrag, den sie allerdings nicht annehmen². Für die nunmehrige Verfassung des Orchesters, mit der Naumann zufrieden war³, ist die etwa einjährige Tätigkeit des jungen Josef Martin Kraus von Bedeutung, der am 23. Juni 1781 unter großen Erwartungen als zweiter Kapellmeister angestellt worden war, aber schon im Oktober 1782 einen mehrjährigen Studienurlaub antritt (Norl., S. 143): seine Einwirkung auf das Orchesterzusammenspiel wird später laut gerühmt⁴.

Naumanns einseitige Orchesterreform hatte trotz momentanen Erfolgen wie »*Amphion*« und »*Zemire och Axor*« den Verfall der Oper nicht aufhalten können. Nach Levertin (S. 16/18) waren die Zustände seit Frühjahr 1779 kritisch. Die Übernahme der Direktion im Juni 1780 durch Graf Fersen, der schon vorher mit Verbesserungsvorschlägen eingegriffen hatte⁵, und die Rücksicht auf die nahende Eröffnung des neuen Hauses führten zu einer teilweisen Besserung des Chor-, Ballett- und Dekorationswesens⁶.

Mit der »*Cora*«-Aufführung — mit ihr wird das neue Haus am 30. September 1782 eröffnet, nachdem im alten Glucks »*Alceste*« als letzte Oper gegeben worden war⁷ — wird zum ersten Male wieder

Fagottisten und zwei neue Violinisten waren dagegen (nach Norlind) schon 1779 dazugekommen.

¹ S. auch seine Ermahnungen im Brief an P. Ahlströmer (Anh. B III).

² Im Vortrag 21. Mai 1780 (910, IV 251) bittet v. König (mit Erfolg: vgl. Resol. 10. Juni) um eine bedeutende Gehaltserhöhung für die beiden Oboisten Richter, die auf seine Versprechungen hin vor 1½ Jahren glänzende Engagements nach Schweden ausgeschlagen hätten. Das Angebot des schwedischen Hofes war danach: für den jüngeren Richter 600 Thaler jährlich, nebst einem Kleide, für den älteren »ein noch weit vorteilhafteres Engagement auf Lebenszeit«. v. König weist auf die Notwendigkeit, sie der Kapelle zu erhalten, »zumal die guten Oboisten rar und kostbar« seien.

³ Siehe den »*Cora*«-Brief an Neumann (Anh. B V).

⁴ S. Diss. 263.

⁵ 1779 bemühen sich übrigens Naumann und der schwedische Gesandte in Dresden auf einen Wink von Stockholm hin, freilich erfolglos, Minna Brandes zum Übertritt zur schwedischen Oper zu bewegen (J. C. Brandes, Selbstbiogr. II 224).

⁶ Nähere Angaben darüber s. Diss. 265, ⁶, ⁷ (in Anm. 5 das., unter § 5, statt: Chorstimmen, lies: Choristinnen).

⁷ »Charakt. und Anekd.« Nach Dahlgren am 23. März 1781. — Die Opern, die nach dem »*Amphion*« noch im Bollhus, dem alten Theater, gegeben worden waren, sind:

Gripon (De begge girige) kom. med sång in 2 Akten, von F. de Falbair (Les deux avarés), übersetzt von Manderström, Musik von Grétry

15. Mai 1778.

Zemire och Axor, kom.-ball. med sång in 4 Akten von Marmontel, übersetzt von A. M. Malmstedt, Musik von Grétry, dem Schwedischen adaptiert von D. L. Wasenholtz und P. Frigelius

19. Nov. 1778.

schon vorher 22. Juli 1778 in Drottningholm gegeben.

seit »*Thétis*«, und noch mehr als dort, das Ziel, das bei der Theatergründung vorschwebte, in einem wirklichen Erfolge gefaßt¹. Der zweite, vom Autor persönlich nicht miterlebte Erfolg, »*Gustaf Wasa*« (»*Amphion*« war nur ein Augenblickserfolg!), bedeutet den anderen der beiden Pole, die die Hauptjahre der schwedischen Oper in der Gustavianischen Epoche begrenzen, ihr zweites großes Ereignis (Levertin, S. 19). »*Gustaf Wasa*« (1786) zeigt die vaterländische Absicht der Gustavianischen Theaterschöpfung auf ihrem Höhepunkt, zur politischen Gegenständlichkeit gesteigert, wie es sich etwa bei der Brüsseler Premiere der »*Stummen von Portici*« wiederfindet.

Ganz folgerichtig tritt die Oper nach einem novitätenreichen Jahre (1787) in dem folgenden Abschnitt der Regierung Gustavs 1786/92 (unter G. M. Armfelts Direktion) immer mehr zurück zugunsten des nationalen Schauspiels, mit dessen Vorbereitung ihr Zweck als erreicht galt, und das zuerst 1787 unter der Leitung des schon um die Oper verdienten Ristell in Szene gesetzt wird, um seit Mai 1788 nunmehr als »Kungliga Svenska Dramatiska Theatern« in wachsendem Maße im Vordergrund des Interesses zu stehen².

Für die besondere Stellung des »*Gustaf Wasa*« in der schwedischen Operngeschichte wurde der Umstand mit entscheidend, daß die Oper nunmehr quantitativ und qualitativ ihren Höhepunkt erreicht hatte³. Die Hauptrolle spielt dabei der Aufschwung, den das Dekorationswesen seit dem Engagement von Jean Desprès (1784) ge-

Iphigenie i Auliden, tragedi-opera in 3 Akten von Du Roulet, übersetzt von Manderström, Musik von Gluck. Dem Schwedischen adaptiert von D. L. Wasenholtz und Lalin 28. Dez. 1778.

Arsène, feeri-comedi in 4 Akten von C. S. Favart, übersetzt von A. M. Malmstedt, Musik von Monsigny 13. Jan. 1780.
schon vorher 22. Juli 1779 in Drottningholm.

Alceste, Oper in 3 Akten nach Du Roulet, übersetzt von C. J. Hertzénhjelms (der 3. Akt angeblich von Kellgren), Musik von Gluck

26. Febr. (und 23. März) 1781 (dann erst wieder 1784).

Roland, Oper in 3 Akten von Marmontel (nach Quinault), übersetzt von A. F. Ristell, Musik von N. Piccini, adaptiert von L. S. Lalin

10. Dez. 1781.

schon vorher 22. Juli 1781 Drottningholm.

[Zusammengestellt auf grund des »Förteckning på de dramatiska arbeten, som blifvit upförde på Kongl. Svenska Theatern sedan dess första inrättning, d. 13. Jan. 1773« bei Kexél 1783 (a. a. O. S. 18) und der alphabetischen Aufstellung Dahlgrens.]

¹ Nach Norlind (S. 144) war erst »*Aeneas i Karthago*« (von Kellgren), mit dessen Komposition Kraus seit Sommer 1781 beschäftigt war, als Einweihungsoper bestimmt. Die heimliche Flucht der dänischen Sängerin C. Fredr. Müller (seit Febr. 1781 auf der Stockholmer Bühne tätig) Anfang 1782 veranlaßte angeblich die Absetzung der Oper. Spätestens seit März bestand die Absicht, »*Cora*« zu spielen. Vgl. noch Diss. 29.

² Levertin, S. 60 u. 35.

³ Dahlgren, S. 65; Norlind, S. 149. S. unter Diss. 30¹ die späteren Berichte und Urteile über die Stockholmer Oper, z. B. die ausführliche Darstellung Voglers (22. Sept. 1786 bis 1799 in Schweden als »Directör af Musiken«);

nommen hatte¹. Äußerlich konnte das unerhört schwierige Werk also bewältigt werden. Zur inneren Ausschöpfung freilich hätte es Naumanns persönlicher Führerschaft bedurft (s. u.).

Des Komponisten spezieller Anteil an den Erfolgen der »Cora« und des »Gustaf Wasa« drückt sich in der Popularität aus, die Einzelstücke daraus bis in neuere Zeit behielten (s. u.).

Naumann darf einen großen Teil des Verdienstes darum für sich in Anspruch nehmen, daß die musikalische Indolenz, die das Stockholm des beginnenden Gustavianischen Regimes auszeichnet, einigermaßen behoben wurde. Noch 1777 bei seinem Antritt in Stockholm fehlt es nicht allein im Technischen: Naumann erschrickt zugleich über die musikalischen Begriffe, die in dem höfischen Kreise, auf den er anfangs allein angewiesen war, herrschen. Zwar gewinnt er schon bald nach seiner Ankunft in diesem wenig musikalischen Kreise ein ausgedehntes Betätigungsfeld, unterrichtet in Adelshäusern (obenan die Herzogin von Södermanland, Schwägerin des Königs), wirkt in Adelsakademien mit eigenen Sachen mit (M. 218). Doch deckt sich hier überall seine künstlerische Tätigkeit durchaus mit seiner gesellschaftlichen Stellung. Das seit 1780 von ihm gepflegte Spiel auf der Glasharmonika, über das der Theaterkalender in naiver Bewunderung berichtet², kommt ihm dabei später besonders zustatten.

Von eigenen Werken, welche Naumann neben seinen Stockholmer Opern aufführt, sind für seinen ersten Aufenthalt zu nennen: eine in Dresden komponierte Kantate für vier Solostimmen rein italienischen Stiles (»La reggia del fato«), die er für Schweden zurechtgestutzt hatte³, Bruchstücke aus älteren Opern; für die zweite Reise ist außer einer noch größeren Zahl älterer Stücke⁴ und auch kon-

darin u. a.: »... Es sind nur zwei große Operntheater in der Welt und das sind die von Paris und Stockholm.« Vgl. K. E. v. Schafhäütl, Vogler (1888), S. 134 ff.

¹ »Charakt. u. Anekd.«, S. 342: Manche Ausländer geben der Stockholmer Oper sogar den Vorzug vor der Pariser, vor allem in Schönheit der Dekorationen, seit diese von Herrn Desprez, einem berühmten französischen Architekturmaler, und Herrn Brussel, einem geborenen Schweden und ausschließlich Szenenmaler, besorgt werden. — Man halte übrigens die Entwürfe zu »*Iphigenie in Aulis*« und »*Orpheus*« mit ihren unmöglich modischen Kostümen gegen die Skizze für »*Gustaf Wasa*« (bei Flodmark a. a. O. S. 120, 99 und 127 gegen 158); s. auch S. 284¹.

² S. Diss. 31¹. Vgl. Naumanns Aufs. in C. F. Cramers »Musik« (Kopenh. 1789), S. 253 ff. und die Briefe Anh. B III.

³ *Serenata da cantarsi per il felicissimo ritorno di Sua Maesta il Re di Suexia ... Li Juglio 1777* (Partitur sowie eine besondere Abschrift der Ouvertüre in der Bibliothek der Kgl. Mus. Akad. Stockholm). S. dazu Diss. 31². Es ist dies die Kantate, die nach der Angabe des Briefes (Anhang) in den ersten Wochen in Drottningholm bis zum Überdruß Naumanns an opernfreien Tagen gespielt wurde.

⁴ In der Bibl. Upps. finden sich z. B. Stücke aus »*Soliman*«, in der Bibl. der Mus. Akad. Stockh. die Ouvertüren von »*Achille*« und »*Elisa*«; so ist auch

zertanten Wiedergaben einzelner Nummern aus »*Amphion*« und »*Cora*«, die Döpelse Musique, die er für die Taufe des neugeborenen Sohnes Gustavs im September 1782 schreibt, zu erwähnen¹. Auch mit der Wiedergabe von Kirchenmusik in schwedischer Übersetzung hat man es versucht, u. a. mit dem Oratorium »*Isacco*«². Für die Aufführung solcher Stücke kommen die Konzerte der Musik-Akademie, speziell die Concerts spirituels, in Betracht³.

Konnte Naumann in Stockholm eine persönliche Resonanz rein musikalischer Art zunächst wenig erwarten, so traf er doch, nachdem er einmal festen Fuß gefaßt hatte, auf einige echte Musikerbegabungen. Die Namen Per Frigel und Olaf Åhlström tauchen auf, die beide gegen Ende des Jahrhunderts in Schweden zu den musikalischen Hauptrepräsentanten der Epoche gehören. Frigel⁴ holt Naumanns Rat ein, bevor er sich zur Musikerlaufbahn entschließt⁵, und schickt ihm noch 1797 musikalische Proben zur Begutachtung; die erwidernde Kritik Naumanns läßt einen Rückschluß auf den Charakter ihres früheren persönlichen Verkehrs zu⁶. Åhlström bittet schon 1778 um Urlaub zu einer zweijährigen Reise durch Italien und Deutschland, die er als Begleiter und Schüler Naumanns machen will⁷, er veröffentlicht später an verschiedenen Stellen Naumanniana⁸. Bei Åhlström handelt es sich um den Propagandisten und schwedischen Vertreter der Reichardt-Schulzschen Volksliedrichtung, den Fanatiker des deutschen Liedes, der schwedischen Volksmusik, den treuen Helfer Bellmanns; sein Verkehr mit Naumann ist also indirekt ein Zeugnis für den Wechsel der Anschauungen Naumanns, für seine Loslösung von den italienischen Grundansichten.

Fast noch wichtiger sind für Naumann in Schweden einige hervorragende Gestalten des geistigen Lebens geworden, die gerade durch ihre von allem lediglich Musikantischen freie Denkart ihn innerlich ergänzen konnten.

Es befinden sich hierunter zugleich diejenigen Angehörigen der höchsten Gesellschaftsklasse, bei denen Beschäftigung mit Kunst nicht

die Bemerkung Kexéls (Omtryck, a. a. O. S. 29) in seiner kurzen Biographie zu verstehen: »Utom dess har han componerat mycken Kyrk-Musique samt flera Symphonier och Arier som allmänt värderas.«

¹ Näheres s. Diss. 322.

² S. Kexél (a. a. O. S. 29); späterhin sind auch das »*Vater unser*« und der berühmte »*Pilgergesang*« (als »*Pilgrimernas Sång*«) ins Schwedische übersetzt und also wohl so aufgeführt worden (Partituren in der Bibl. der Musik. Akad. Stockh.).

³ Vgl. Norlind, S. 174 und 176; Mus. Realztg. f. d. Jahr 1788 (Speyer), S. 54.

⁴ S. Norlind, S. 163 (Per Frigel, der dritte af de klassiske mästarna!) und 167.

⁵ Norlind, S. 164.

⁶ Brief vgl. Anhang B IV. Der Brief ist in schwedischer Übersetzung abgedruckt bei B. v. Beskow, Minnes Bilder (Stockh. 1866), II 315/16.

⁷ Ein Besuch vom 10. Juni 1778 (Akten in der Kgl. Oper Stockholm).

⁸ Vgl. Norlind, S. 167/169.

bloße höfische Spielerei war: Musikliebhaber und Theaterfreunde, die in Naumanns Briefwechsel erwähnt werden¹, wie Colonel Skjöldebrand, de Caström, der Offizier und spätere Direktor (1810/12) Silverstolpe, ganz besonders der für die Konstituierung der schwedischen Oper wichtige² Patrik Ahlströmer. Viel hat Naumann dabei sein Charakter als Freimaurer genutzt³.

In diesem Kreise treten zwei Persönlichkeiten bedeutungsvoll hervor, von welchen die eine nach Naumanns eigener Darstellung (s. den ersten Stockholmer Brief) nur ein negatives Urteil in musikalischer Hinsicht erlaubt: Gustav III. selbst. Wie mehrfach angedeutet, mehr von allgemeinen Kunstidealen erfüllt, als über alle technischen Möglichkeiten der Verwirklichung im klaren, und selbst über musikalische Notwendigkeiten hinweg immer nur dem dramatischen Endziel zustrebend, schuf er gerade in dieser Einseitigkeit ein gutes Gegengewicht gegen die Spuren beschränkten Musikertums in Naumann⁴.

Ganz anders als das Verhältnis zu dem Monarchen (der bei aller Bevorzugung Naumanns doch niemals seine Neigung zur Etikette unterdrückte) gestaltete sich dasjenige zu Graf Nils Bark. Vielleicht hat er sich als Gesandter am Wiener Hofe bereits in Wien mit Naumann angefreundet; spätestens geschieht es auf der ersten Stockholmer Reise. Im März 1782 bemüht er sich dann persönlich um Naumanns nochmalige Beurlaubung (s. S. 66), hört schon in Dresden im Konzert die »Cora«, tritt in Beziehung zu den Brühls in Seifersdorf und besonders zu Leop. Neumann. Begeisterungsfähigkeit gegenüber allen literarischen Erscheinungen und Tagesfragen zeichneten ihn, den schauspielerisch Hochbegabten⁵, ebenso aus wie ein scharfer kritischer Blick, der in Operndingen die literarisch-dramatische wie die musikalische Seite gleich klar erfaßte⁶. Auf dem Landsitz dieses geistvollen Freundes und schwärmerischen Verehrers schreibt Naumann den größten Teil seines »*Gustaf Wasa*«.

Ein besonderes Wort verdient Naumanns Stellung zu den eigentlichen Trägern des dramatischen Gedankens, den Literaten und Dichtern des Gustavianischen Kreises. Von Ristell spricht Naumann noch 1797 als von »mon cher ancien ami« (Anh.). Eine gleiche Gesinnung würde man den Männern gegenüber voraussetzen, auf die es hier besonders ankommt: seinen Librettisten Adlerbeth

¹ S. Anh. B IV.

² Vgl. Levertin, S. 81.

³ Vgl. den Brief bei Sch. 197. In den »Vierzig Freymaurerliedern, in Musik gesetzt von Herrn Kapellmeister Naumann zu Dresden, Berlin 1782 bei Himburg« ist ein »Anhang« enthalten, der nach der Anm. des Herausgebers von Naumann in Stockholm komponiert worden ist. Näheres darüber s. Diss. 34⁴.

⁴ S. Levertin, S. 68/72, und den ersten Stockholmer Brief (Anh. B II).

⁵ Levertin, S. 69.

⁶ S. dazu die Briefe an J. L. Neumann, besonders den »Cora«-Brief (Anh. B V).

und Kellgren; und das schon ihrer musikalischen Art wegen. Beiden wird praktisch-musikalisches Können nachgerühmt¹. Kellgren hebt in seiner berühmten Gedächtnisrede für Wellander (1786) einen ausgesprochen musikalischen Geist als die Grundbedingung jeder librettistischen Tätigkeit hervor und rühmt die stilistische Vorurteilslosigkeit im musikalischen Sinne an Wellander in einer Weise, die keinen Zweifel über seine persönliche Übereinstimmung mit ihm läßt. Überdies spielt das Musikalische (von zur Komposition bestimmten Texten ganz abgesehen) als inhaltlich anregend oder als formaler Grundriß in Kellgrens Produktion, besonders seit der Zeit des »*Gustaf Wasa*« eine ganz auffallende Rolle².

Dennoch wird gerade hier klar, daß neben dem Motiv geistigen Zusammenschlusses zwischen Komponist und Dichter zugleich das der Trennung lagerte. Ihre durchaus von dem allerorts vorbrechenden neuklassischen Geiste erfüllten Anschauungen rückten die Idee des Gesamtkunstwerkes, insbesondere aber den Anteil des Chores und die Rolle des Rezitativs in einer Weise in den Mittelpunkt³, die für den Schüler und Freund der Opera seria, dem das Ehrensvärdsche Programm auch seinen Teil zuerkannt hatte, im Grunde nichts mehr übrig ließ. Der späte Gluck war zum Maßstab geworden. So ist es denn kein Wunder, daß es einem mehrfach abgedruckten Briefe Kellgrens an Zibet vom August 1782⁴ zufolge spätestens bei der zweiten Reise zu Meinungsverschiedenheiten, ja ernststen Konflikten zwischen Naumann und seinen Dichtern gekommen ist, am schlimmsten, als die Rezitative des »*Gustaf Wasa*« zur Diskussion standen⁵. Es mag überdies sein, daß sie ihre Interessen

¹ S. Diss. 363.

² Näheres s. Diss. 365.

³ 1773 bearbeitet Adlerbeth die »*Iphigenie in Aulis*« frei nach Racine; Aufführung 1777 mit den von Uttini komponierten Chören. Die damals zeitgemäß moderne Verwendung des Chores im gesprochenen Drama — hier erstmalig in der schwedischen Literatur versucht — erhält ihre ästhetisch-historische Begründung in der Vorrede des Buches (s. Diss. 371). Für Kellgren vgl. besonders die »*Aminnelsetal öfver Rådmannen i Stockholm Herr Johan Wellander hållit i Sällskapet Utile Dulci*« (Joh. Henr. Kellgrens Samlade Skrifter 1796, III. Bd., S. 139 ff.). Ausführliche Inhaltsangabe s. Diss. 382 (Das Lyrisk skådespel als sozialer Faktor in Gustavs III. Reformpläne eingestellt. Die Rehabilitierung der Oper als eines Gesamtkunstwerkes, als »verklig tragedi«, durch Gluck. Ausführliche ästhetische Rechtfertigung der Gattung Oper überhaupt durch Hinweis auf die ursprüngliche Verschwisterung aller Künste und durch Rückbeziehung auf die Griechen [»Melopé« = Rezitativ]. Europäisches Völkerchaos, Kunstfeindlichkeit, Sprachverwilderung: Folgen des Vordringens der Gothen). Vgl. ferner O. Sylwan, J. H. Kellgren (1912), S. 92 ff. u. S. 182.

⁴ So u. a. in J. H. Kellgrens Bref till A. N. Clewberg, utg. af H. Schück (Helsingfors 1894), S. XIX (Skrift. utg. af Sv. Literatursällsk. i Finland XXVII); teilweise durch Sylwan (a. a. O.), S. 94; in deutsch. Übersetzg. durch Martienßen (a. a. O., S. 227³). S. auch S. 291.

⁵ Naumann hatte offenbar Kürzungen verlangt; Kellgren bekennt sich bei dieser Gelegenheit als überzeugter Gluckianer und als Gegner des italienischen Durch-

durch den einflußreicheren Naumann gegenüber dem herrischen Fersen¹ nicht genügend verteidigt glaubten²; was insbesondere Kellgren betrifft, so fällt auch seine, seit etwa 1780 bestehende enge Freundschaft mit dem begeisterten Gluckianer und Rivalen Naumanns Kraus³ ins Gewicht, wodurch seine sachliche Gegnerschaft gestählt und durch eine persönliche verstärkt wurde.

Kellgren hat wohl schon lange vor dem »*Gustaf Wasa*« die Schwierigkeiten erkannt, Naumann völlig auf seine Anschauungen festzulegen: der Opernentwurf »*Yngve*« (1778), dem eine andere Haupttendenz der nordischen Literaturkreise (und nicht nur dieser!), die Beschäftigung mit dem Altnordischen zugrunde lag⁴, und der für Naumann bestimmt war, blieb unkomponiert⁵. Naumann mochte diesen Aufgaben gegenüber dieselben nationalen Bedenken haben, die kurz vorher den Italiener Scalabrini in Kopenhagen davon abgehalten hatten, die Komposition von Ewalds »*Balders död*«, des Prototyps solcher Nordenstücke, zu vollenden, wenn er auch infolge seiner Beziehungen zu Åhlström altnordischer Volksmusik nahegetreten ist⁶.

Die Zuspitzung, die das Verhältnis Naumanns zu seinen Dichtern erfährt, ist eine der Ursachen davon, daß er die Fühlung mit dem Stockholmer Kreise sehr bald verliert, von seinem Verehrer Per Frigel, von Dresdner Gästen (Silverstolpe, de Caström) abgesehen, und daß der König schon 1784 (also noch vor der Auf- führung des »*Gustaf Wasa*«) anfängt, in seinen Gefühlen für Naumann zu erkalten⁷. Die beiden Dichter, die doch normalerweise mit ihrem Komponisten Interessengemeinschaft hätten haben sollen, sind aber so vor allen Dingen die Hauptstütze einer nicht einflußlosen Opposition gegen Naumanns Wirken geworden. Dieser Widerstand, der durch den letzten Barkbrief vom Dezember 1785⁸ eine nach-

schnittsstils, ähnlich wie in seiner unvollendeten Satire »*Förtjänsten*« (s. Sylwan, a. a. O.).

¹ Er wollte z. B. Naumann an unpassender Stelle in »*Cora*« zu einer Bravour- arie veranlassen (M. 241).

² S. das, was Bark über die Streichungen in »*Cora*« sagt (Anh. B V 2).

³ S. Sylwan, S. 92. 1783 kommt Kraus in Wien persönlich mit Gluck zusammen. Dieser äußert sich dabei kritisch über die schwedischen Bearbeitungen seiner Werke. S. Biographie af Kraus, af F. S. Silverstolpe (1833), S. 136.

⁴ Kellgren selbst hatte mit seinem Freunde Olewberg durch eine Über- setzung im Jahr zuvor (1777) Ossian in die schwedische Literatur eingeführt. S. Ant. Blanck, Den Nordiska Renaisansen, S. 324.

⁵ S. Sylwan, S. 54 und 217.

⁶ S. »*Svea*«, Tidskrift för vetenskap och konst, 1. Häft. (Uppsala 1818), S. 91. — Es ist immer zu bedenken, daß der kühne Versuch des Kunzenschen »*Holger Danske*« noch nicht vorhanden war, vielmehr auf Naumanns nordische Tätigkeit zeitlich folgt und zum Teil erst durch sie bedingt ist.

⁷ S. Naumann an Ahlströmer 1784 und Frigel 1797 (S. 401 u. 404).

⁸ S. Anh. — Ehrensvärd, der sich anscheinend auch zu den Skeptikern begeben hatte, spricht in seinen »Erinnerungen« von der »*Cora*«, deren Musik

trägliche Existenzbestätigung erhält, war gewiß stark von natürlicher Rivalität bestimmt (Uttini und Kraus mit ihrem Anhang). Er hat aber doch auch seine tiefere Wurzel, wofür die Stellungnahme eines Mannes wie Kellgren nur auffallendstes Symptom ist: die wachsende Macht, die Gluck in den kritischen Jahren in Stockholm erringt.

Hatte der ins Schwedische übersetzte »*Orfeo*« infolge seiner textlichen Eigenart wie anderwärts immerhin noch zwiespältige Empfindungen geweckt¹, so gibt Gluck, durch seine neueren Pariser Erfolge für die Stockholmer Kritik im Werte ohnehin gestiegen, seit der »*Iphigenie in Aulis*«, die im Dezember 1778 zuerst erscheint, vor allem aber nach dem außerordentlichen Eindruck, den »*Alceste*« 1781 macht², nunmehr der ganzen Epoche in der Oper das bestimmende Zeichen³, das als solches noch eine Generation später empfunden wird⁴, während Naumanns Werke doch mehr als festlich geprägte Ausnahmeerscheinungen im Bewußtsein der Nation fortlebten. Meißners Darstellung (239/40), nach der »*Cora*« in einen wochenlangen Konkurrenzkampf mit »*Alceste*« und Piccinis »*Roland*« verstrickt worden wäre, eine Art Überbietung des Pariser Streites also, wird schon durch das Datenverhältnis der schwedischen Erstaufführungen der drei Werke⁵ zweifelhaft, außerdem durch die Tatsache, daß der »*Roland*« für Glucks Werk in Stockholm als ein direkter Rivale oder Gegenspieler kaum in Frage kam⁶. Sicher ist nur, daß

»af kapellmästaren i Dresden Naumann de discordante memoire, till alla våra damers nöje blifvit komponerad« (Flodmark, a. a. O. S. 148).

¹ Charakt. u. Anekd.: »wurde allgemein applaudiert, aber der Text... war ein wunderbares Machwerk von Poesie«. — Der Tenor (I) Stenborg, der Sänger der Titelrolle, beklagte sich in einem Brief an den Übersetzer 1774 (abgedruckt bei Flodmark, a. a. O. S. 98) über den großen Fehler des italienischen Autors, den Hauptdarsteller drei Stunden ununterbrochen zu beschäftigen: »fatiguen är odräglige«.

² Zu einem großen Teil dank der debutierenden dänischen Sängerin Müller (derselben, die das Schicksal der »*Cora*« indirekt bestimmte). Das Publikum war entzückt; der Opernfeind Thorild wurde nun anderer Meinung, und Kellgren schrieb nach der Premiere (26. Febr. 1781) an Clewberg: Man kann sagen, daß man bisher in Schweden weder ein »spectacle« noch eine Darstellerin sah. S. Sylwan, S. 92.

³ Charakt. u. Anekd.: »Doch von allen Komponisten, die man in Schweden kennt, hat Gluck die größte Anzahl von Verehrern, und seine »*Iphigenie in Tauris*« sowohl als seine »*Armida*«, beide von dem Herrn Ristell übersetzt, und ohne die mindeste Veränderung nach der Musik gesetzt, haben viele Nachahmer gefunden.«

⁴ Stockholm 1818. »Die Gluckschen und Mozartschen Opern werden hier noch gleichsam traditionell aus früheren günstigeren Zeiten am besten gegeben und entschädigen für so manche gehaltlose französische Operetten...« (Allg. Mus. Ztg., Jahrg. XXI, 1819, Sp. 88).

⁵ S. Diss. 433.

⁶ Charakt. u. Anekd.: »Roland... v. dem Herrn Piccini erntete einen weniger allgemeinen Beifall.« — Vgl. dagegen das in diesem Zusammenhang gleich lehrreiche Urteil am Schluß der Wellanderrede (Diss. 382), nach dem man Gluck und Piccini, jedem in seiner Art, Gerechtigkeit widerfahren ließ.

der »*Alceste*«-Enthusiasmus Naumanns Stellung beim zweiten Aufenthalte erschwert hat. Ebenso aber andererseits, daß das, was dieser hier von Gluck gehört und kennen gelernt (wenn nicht auch dirigiert) hat, »*Orpheus*«, »*Alceste*«, die beiden »*Iphigenien*«¹, von größter Bedeutung für seine Kunstschauungen wurde. Gegenüber literarischen Versuchen, Naumann zum einseitigen Italiener zu stempeln (die eigentlich schon durch Hinweis auf die Anlage aller Opern seit 1777 widerlegt sind), kann nicht genug hervorgehoben werden, daß er in Stockholm geradezu gezwungen wurde, so sehr wie er es irgend vor sich selbst verantworten konnte, sich den Standpunkt der Tragédie lyrique und besonders Glucks zu eigen zu machen. Ebenso konnten die (schon in Dresden vorbereiteten) Eindrücke in der Opéra comique, wie sie von den Grétryschen »*Zémire*« und »*Les deux avarés*«, dem Monsigny'schen »*Déserteur*«² ausgingen, nicht ohne Wirkung bleiben. Es ist nur noch auf den bezeichnenden Umstand hinzuweisen, daß Naumann schon 1781 mit dem französischen Gesandten in Dresden wegen einer Pariser Reise verhandelt, wohl mehr von dem Wunsche, »aus der Quelle der französischen Musik zu schöpfen«, bestimmt, als durch die schmeichelhafte Aufforderung des Gesandten; »dem Streit zwischen den Gluckisten und Piccinisten ein Ende zu machen«, betört³.

IV. Die Kopenhagener Reise.*

Für den Sommer 1778 wird zum ersten Male von einem, natürlich nach Stockholm adressierten Kopenhagener Antrage berichtet (M. 260), der mehr allgemeiner Art gewesen sein mag. Er ist ein Beweis für den schon früh verbreiteten hohen Ruf von Naumanns Stockholmer Tätigkeit. Ein noch deutlicherer Beweis liegt in dem wesentlich bestimmter

¹ »*Orpheus*«, 25. Nov. 1773 bis April 1780: neunmal (dann erst 1786 in der französischen Bearbeitung).

»*Iphigenie in Aulis*«, 28. Dez. 1778 bis 4. März 1782: achtmal (Bollhus.); dann wieder seit 17. Nov. 1783 (Operahus.); s. o.

»*Iphigenie in Tauris*«, übersetzt von Ristell (Ballett: Gallodier-Gossec). Premiere: 5. Mai 1783 — Naumann hat sie also miterlebt! —; bis 19. März 1804: 35 mal gegeben).

Für »*Alceste*« s. S. 727.

»*Armida*« wird erst 1787 (24. Januar) eingeführt. S. Dahlgren.

² S. S. 692 und S. 727.

³ S. den Brief an seinen Bruder vom 10. Sept. 1781, Anh. B VII.

* Für Naumanns Beziehungen zu Kopenhagen findet sich das Material gedrängt und erschöpfend vor: für die Engagementsverhandlungen bei Meißner, teilweise ergänzt durch Sch.; für die allgemeinen musikalischen Zustände, vor allem die Orchesterzustände und Naumanns Verhältnis hierzu bei Carl Thrane, Fra Hofviolonernes Tid, Skildringer af det kongelige Kapels Historie 1648 — 1848 (Kjøbenhavn 1908); für alles auf die Geschichte der »*Orpheus*«-Aufführung Bezügliche in einer besonderen Arbeit von Hjalmar Thuren: »Orfeus og Eurydike. En dansk Operaopførelse i Aaret 1786« (Fra Arkiv og Museum. Tid-

gefaßten Antrage, der ihm 1784 gemacht wird, und der ganz ähnliche Notwendigkeiten zur Voraussetzung hat wie diejenigen, denen gegenüber er sich in Stockholm bewährt hatte: Neuordnung der Kapellverhältnisse. Der Antrag fällt in den August und ist gezeichnet von der Kommission, die zur Hebung der musikalischen Zustände nach der endgültigen Übernahme der Regentschaft durch den jungen Kronprinzen Friedrich (in Christians VII. Namen; 14. April 1784) eingesetzt worden war.

Er zielte auf eine mehrjährige oder dauernde Berufung Naumanns zur Leitung der Hofkapelle unter von ihm zu bestimmenden Bedingungen. In seiner Antwort lehnte Naumann den Antrag in dieser Form ab, erbot sich aber, zur Prüfung der Kopenhagener Kapellzustände bei Gelegenheit einer beabsichtigten dritten schwedischen Reise im gewünschten Sinne tätig zu sein. Auch diesen Gegenvorschlag mußte er zurücknehmen, da der schwedische Urlaub, die Voraussetzung von allem, verweigert wurde. Schon im Anfang 1785 wird der Antrag von der Kommission in anderer Form und bestimmterer Fassung wiederholt, in zwei Schreiben, vom 18. Januar und 19. März (Sch. 237). Daraufhin kam zwischen ihm und der dänischen Gesandtschaft ein Vertrag zustande, wonach er, abgesehen von der Verpflichtung zur Komposition einer großen Oper, auf sechs Monate die Aufsicht der Königlichen Kapelle übernehmen sollte und ihm für jeden Monat seines Kopenhagener Aufenthaltes 200 Thaler garantiert wurden, sowie dieselbe Summe je zur Hin- und Rückreise¹. Am 24. Juli 1785 kommt er in Kopenhagen an².

Bestimmte, auf die Erhöhung des Budgets abzielende Wünsche Naumanns wurden ausgenutzt, um nochmals den Versuch zu machen, ihn für ein dauerndes Engagement zu gewinnen; das gleiche geschah nach der »*Orpheus*«-Aufführung, stets vergebens. (Naumanns eigene Angaben bei M. 267 und 276.)

Die Urlaubszeit war mit dem Aufführungstermin des »*Orpheus*« (31. Januar 1786) fast überschritten. In einem Briefe vom 15. März 1786 an seinen Bruder (M. 276) schreibt Naumann:

»Mein Urlaub ist verflossen, und ich habe schon vor sechs Wochen Ordre erhalten, auf das Schleunigste zurückzukehren; es wäre auch nach der Oper geschehen, wenn nicht die eingetretene grimmige Kälte die Passage über die Belte unmöglich gemacht hätte.«

Die Abreise verzögerte sich noch weiter bis Mitte April³ (M. 280).

* * *

skrift for Østifternes Historie og Topografi, Udgivet af Østifternes Historisk-Topografiske Selskab. Fjerde Bind Andet Hefte Kjøbenhavn 1909). Ergänzende Angaben in den umfassenden Theatermonographien von Th. Overskou (Den danske Skueplads [1854/76]) und A. Aumont og Collin (Det danske Nationaltheater [1895/1900]). — Die ergebnislosen Verhandlungen mit Kopenhagen, die dem Kopenhagener Aufenthalte folgen, werden erst im letzten Kapitel (VI) behandelt.

¹ Er bekam also ein Fixum zugesichert, ähnlich wie beim zweiten schwedischen Aufenthalt. Die Einzelnormierung fällt in die Zeit zwischen den beiden Schreiben. Thrane, S. 417, gibt als Quelle des Vertrages außer M. (264) noch eine königl. Resolution vom 14. Febr. 1785 an.

² Thrane, S. 164.

³ Nestler (S. 159) macht wiederum willkürliche Urlaubsangaben, die er durch den vorherigen Abdruck des zitierten Briefes (S. 155) selbst entkräftet.

Die Analogie der Aufgabe in Kopenhagen zu derjenigen in Stockholm ist offenbar; es besteht ja auch ein ursächlicher Zusammenhang zwischen ihnen. Beide Male handelt es sich um die Reform des Orchesters, dessen Ausbau für die Zwecke einer nationalen Oper und im Anschluß daran um einen grundlegenden kompositorischen Versuch. Während aber in Schweden die Nationaloper als offizielles Programm längst feststand, war in Dänemark umgekehrt die Oper in der Nationalsprache nur Versuchsforderung einer Kommission. Den Vorschlägen dieser Kommission hatte der auf theatralischem Gebiet wenig selbständige Hof das Schicksal des Theaters und der Musik anvertraut. Dies eigenartige Verfahren war schon über ein Jahrzehnt vorher, 1772 beim Zusammenbruch von Sartis Theaterleitung, angewandt worden, und zwar unter Mitbeteiligung des ältesten Mitgliedes der jetzigen Kommission, des Konferenzrat Nielsen¹. Der an Naumann ergangene Auftrag zur Begründung einer nationalen Oper war also hier nicht der Ausdruck eines auf die Gattung »große Oper« gerichteten zentralen Willens, sondern nur der noch unerprobte Wunsch einzelner als sachverständig Geltender. Seine Ausführung wurde noch dazu nur entgegen dem (auf pekuniären Erwägungen basierenden) Widerstande des zweiten Theaterdirektors, Kammerjunker von Warnstedt, erreicht. Überdies gab die Forderung nach einer dänischen Oper für ihren Hauptverfechter, den ausschlaggebenden Kopf der Kommission, Numsen (der als Oberhofmarschall, einer damaligen dänischen Gepflogenheit nach, zugleich oberster Chef des Theaters und der Kapelle war), mehr den Vorwand für seinen Wunsch einer radikalen Besserung der musikalischen Verhältnisse überhaupt, insbesondere, als Voraussetzung dazu, des Orchesters, dessen Aufschwung dann nicht nur der Oper, sondern auch der Kirchenmusik zugute kommen sollte. In Dänemark war demnach die Orchester-Reorganisation Naumanns wesentliche Aufgabe.

Sie stellt ein Glied in der Kette der stets kurzlebigen Versuche dar, ein für das Theater brauchbares Orchester in Kopenhagen zu schaffen, die seit dem Eintritt Sartis in dänischen Dienst (1755) in jedem Jahrzehnt mindestens ein- bis zweimal gemacht worden waren; so 1758 (wo Sarti die italienische Oper selbst als Impresario in die Hand nahm), 1761 (wo die italienische Oper durch das Komödienhaus übernommen und dafür Sarti als Kapellmeister gewonnen wurde), 1770 als dem wichtigsten Fall in der Form der leistungsfähigen zweiundzwanzigköpfigen »Chapelle honnête«, die nach der Übernahme des Komödienhauses durch den Hof und der Übertragung des gesamten Theaterbetriebes an Sarti, von diesem unter Miteinbeziehung von sechs Hofviolinisten der alten Kapelle neu eingerichtet worden war, und in der zum ersten Male eine Opern-

¹ Vgl. Thrane, S. 132 und 150.

ansprüche befriedigende dänische Hofkapelle in die Erscheinung trat¹. 1773 nach dem Bankrott Sartis hatte man die Maßnahmen der Kommission erlebt, die der nun 24 Mann starken Kapelle die acht Oboisten der Fußgarde (zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Waldhörner, zwei Oboen) und 1775 ein festes Adjuvantenkörps (von sechs Mann) als Hilfstruppen zur Seite stellte; zuletzt seit 1780 die Charlatanerien des »Professor og Inspector i Musiken« Darbes (dem Protegé des neuen Theaterchefs Schack), der erst 1784 durch Übertragung einer Verlegenheitsstellung (Commissionaire literaire de S. M. Danoise) ungefährlich gemacht wurde².

Von diesen Überresten der einstigen großzügigen Reform Sartis von 1770, die unter der Leitung des theaterfremden und völlig ungeeigneten Nachfolgers Scalabrinis, des von Darbes 1781 engagierten Wernicke, weiter heruntergearbeitet worden waren, hatte Naumann bei seiner Reform auszugehen, deren Voraussetzung die Pensionierung von Darbes und Wernicke war. Er fand die Kapelle in einem »überaus elenden Zustande« und erklärte nur vier bis fünf Mitglieder für brauchbar³. Im Vertrauen auf die Begeisterung und das sichere Einverständnis Numsens und zugleich in dem Bemühen, in kurzer Zeit möglichst viel zu erreichen, ging er bei seinem Reformwerk autokratisch vor⁴. Er nutzte, nachdem eine Massenspensionierung erfolgt war, Zufälligkeiten wie die Auflösung der Hessen-Casselschen Kapelle allzusehr aus, nahm keine Rücksicht auf dänische Nationalgefühle, die seit den Tagen Struensees immer wieder aufflackernde Animosität gegen das Deutsche insbesondere, und kam dabei zu einzelnen Mißgriffen, die den unvermeidlichen Widersachern scheinbar recht gaben; so engagierte er (wie die Überlieferung behauptet) zwei völlig unbrauchbare Hornisten, veranlaßte den Abgang eines der geschätztesten bisherigen Mitglieder, des ersten Fagottisten Schnabel, indem er ihm den dritten Fagottisten der Dresdner Kapelle, Braune, überordnete.

Die Kapelle, die Naumann zusammenstellte, war auf 29 Mann festgelegt:

¹ S. für diese Darstellung Thrane, S. 92, 98/99, 118 ff.; vgl. S. 209.

² S. Thrane, S. 151/152 und 154 ff.

³ S. den ausführlichen Bericht über die Reform, den Naumann nach M. (265 X) etwa 1795, nach Sch. (238) schon »einige Jahre später« (sc. um 1786) für Dresden anfertigte und dem ersten »Plan« beilegte. Bei M. 265/269; bei Nestler (S. 154) mit einer willkürlichen Auslassung und ohne die auf den »Plan« bezüglichen Anmerkungen abgedruckt. — Das dort Gesagte stimmt in vielen Einzelheiten nicht mit Thranes im folgenden zugrunde gelegten Angaben überein; belehrt also wohl mehr über den Standpunkt, den Naumann nach den ersten Vorbesprechungen einnahm, als über die schließliche Ausführung.

⁴ S. zu dem Folgenden Thrane, S. 164/170 (vgl. Diss. 49³). Eine kürzere Darstellung der Reform nach Thrane auch bei Rieß, J. A. P. Schulz' Leben (Sammelb. d. IMG XV 2, S. 230).

21 Streicher (12 Geigen, 4 Bratschen, 2 Celli, 3 Bässe),
8 Bläser (je 2 Flöten, Oboen, Fagotte, Hörner)¹.

Die riesige Gagensteigerung, die Naumann vor allem den ersten Orchesterspielern ansetzte — dem Konzertmeister Hartmann doppelt so viel als früher, nämlich 1200 Rthlr.; den vier, in Titel und Lohn als »Solospieler« nächst ihm bevorzugten Kräften (1. Geiger, 1. Flötist, 1. Oboist, 1. Fagottist) jedem die höchstmögliche Gage 600 Rthlr. als Ripienisten plus 200 Rthlr. als Solospieler — und durch die der Mindestlohn (— 400 Rthlr. gegen 350 Rthlr. früher; die nächste Staffel war gleich 500 Rthlr. —) nur in zwei bis drei Fällen in Anwendung gebracht wurde, sollte durch die besondere Klasse der sogenannten »Eleven« einigermaßen ausgeglichen werden: durch solche Eleven, denen als jüngeren außerordentlichen Mitgliedern nur 200 Rthlr. zugedacht waren, wurden die noch unbesetzten letzten vier Geigerstellen besetzt; einer von ihnen versah noch nebenbei gratis die Harfe; als fünfter Eleve trat ein überzähliger Cellist hinzu, wie die vier anderen geborener Däne.

Diese Kapelle, der er durch eine Verpflichtung der »Solospieler«, je einen Schüler dänischer Nationalität auszubilden, einen erstrangigen bodenständigen Nachwuchs sichern wollte, was aber aus pekuniären Gründen nur für den 1. Geiger und 1. Oboisten durchdrang, war, soweit der Theaterdienst in Frage kommt, lediglich für Singspiel und Oper bestimmt, und auch da noch mit dem Sonderrecht der »Solospieler«, sich bei etwa vorkommendem Tanze zurückzuziehen.

Den Bedürfnissen der Komödie (Zwischenmusik vor allem) und des Balletts dagegen diente ein Orchester zweiten Grades, das Naumann als »Orchester« der »Kapelle« angliederte.

Dies »Orchester«, auch »det Lille Capel« genannt, hatte zugleich die Verpflichtung, die Ballmusik bei Hofe zu bestreiten, was bisher durch Extramusiker unter Leitung eines Tanzmusikinspektors geschehen war, wobei sich allerlei Unregelmäßigkeiten und Durchstechereien eingestellt hatten. Aus solchen bisherigen Ballmusikern, dem alten Adjuvantenkorps (seit 1775), einigen frisch pensionierten bisherigen Musikern der Kapelle sowie anderen unbedeutenden Instrumentalisten setzte sich das Orchester zusammen, und es wurden mit ihm die acht Oboisten der Fußgarde vereint (diese und zugleich das alte Adjuvantenkorps schon oben erwähnt, aber da lediglich im Sinne von Reservisten für den Theaterdienst der Kapelle). Einige erhielten 200 Rthlr. und etwas darüber, die Oboisten 100 Rthlr.

»Kapelle« und »Orchester« standen, von ihren Sonderaufgaben abgesehen — für erste kommt natürlich noch die Kammermusik in Frage —, auch noch in einem wechselseitigen Verhältnis: Orchester-

¹ Die Absicht, auch Klarinettenisten, Trompeter und einen Pauker anzustellen, ließ man aus pekuniären Gründen fallen. — Die Kapelle der Sartischen Reform war von der neuen nur in der Streicherzusammenstellung unterschieden: 8 Geigen, je 2 Bratschen, Celli, Bässe.

mitglieder halfen in vorkommenden Fällen in der Kapelle aus, vor allem mit hier nicht vertretenen Instrumenten, der Trompete, der Klarinette (für welche letztere ja im »Orchester« zwei der Militärmusiker vorhanden waren). Andererseits waren die »Eleven« der Kapelle verpflichtet, nötigenfalls, das »Orchester« zu verstärken¹.

Damit war Naumanns Grundidee, den gesamten höfischen Kapellendienst zu zentralisieren, zur Ausführung gebracht: ein zweiteiliger Orchesterapparat von der Gesamtzahl von etwa 45 Musikern geschaffen²; damit aber auch, entgegen dem Wunsch des Kronprinzen, die Reform möglichst ohne neue Budgetbelastung zu bewirken, der Kapelletat (früher 12450 Rthlr.) auf ungefähr das Doppelte erhöht. Der komplizierte Mechanismus, den er errichtet, den Aufwand, den er verursacht hatte, machten Naumanns Bleiben fast zur Selbstverständlichkeit. Daß er die sicheren Erwartungen täuschte und damit die Möglichkeit nahm, daß dem lose gefügten Gebilde durch intensive persönliche Arbeit des Schöpfers selbst das Leben gerettet würde³, daß er noch dazu über seine endliche Absage ein Jahr lang im unklaren ließ, machte das Reformwerk zu einem verunglückten und den Vorwurf der Gewissenlosigkeit gegenüber Naumann bereiflich.

In den anderthalb Jahren nach seiner Abreise, in denen die Kapelle unter der Verlegenheitsdirektion des Konzertmeisters Hartmann steht⁴, hat sie Zeit genug, radikal abzuwirtschaften. Die Mängel der Einzelwahl und besonders der Organisation mit ihren zu Eifersüchteleien und Verwicklungen aller Art geradezu herausfordernden Abstufungen innerhalb jeder der beiden Körperschaften und in ihrem Gegenseitigkeitsverhältnis sind nun bloßgestellt. Die Kapelleinrichtung, die den musikalischen Wünschen aller gerecht werden sollte, läßt überall, sogar bei der Mitwirkung der Musik auf den Hofbällen, unbefriedigt und erregt obendrein durch Menge und durch Höhe der Gagen auch außerhalb Unwillen (der verantwortlichen Instanzen und des Hofes) oder Neid (der relativ geringer honorierten Schauspieler)⁵. Als endlich im Oktober 1787 Peter Schulz die Leitung übernimmt⁶, findet er die Kapelle in einem

¹ Nach den Andeutungen, die M. (269 X) über den ihm vorliegenden ersten Plan Naumanns macht, hatte er für die Kapelle (d. h. offenbar »Kapelle«) ursprünglich ein größeres Streicherkorps vorgesehen, nämlich 8 erste, 8 zweite Geigen, je 4 Bratschen, Celli, Bässe. Vgl. noch Diss. 51¹.

² Thrane, a. a. O. S. 170. — Die Adjuncten (das »Orchester«) berechnet er also auf 17, wobei offenbar die 8 Oboisten noch nicht mit zugerechnet sind.

³ Er hatte mit der von ihm geschaffenen Kapelle in der Oper ausschließlich bei dem »*Orpheus*« zu tun gehabt. Die übrigen Singspiele der Saison dirigierte noch Wernicke (Thrane, S. 175).

⁴ Wernicke trat im April 1786 nach Naumanns Abreise von seinem Posten zurück (Thrane, S. 176).

⁵ S. darüber Thrane, S. 170 und 174.

⁶ S. Thrane, S. 184 und 186. Das Engagement fällt schon in das Frühjahr. Schulz kam nicht durch die Bemühung Naumanns, wie Nestler (S. 166)

Zustande vollständiger Insubordination, wie er selbst sagt, und die Maßnahmen, die er nun — gestützt auf Numsens Vertrauen — ergreift, sind ein Protest gegen Naumanns Reform¹. Soviel steht jedoch fest: zu der Aufführung des »*Orpheus*« und für die kurze Zeit von Naumanns energischer persönlicher Einwirkung war die neuformierte »Kapelle« geeignet, vollen Glanz zu entfalten. Anders der im »*Orpheus*« so wichtige Chor: ein Verlegenheitsgebilde, aus nur widerwillig agierenden Schauspielern und Schauspielerinnen bestehend, die kaum im Singspiel den musikalischen Anforderungen genügt hatten². Im voraus günstiger gelöst war für die »*Orpheus*«-Aufführung die Frage der Solisten, denen allerdings auch die eigentlich opernmäßige Ausbildung fehlte, die Frage des Ausstattungswesens und vor allem des Balletts, das den modern gerichteten Vincenzo Galeotti zum Leiter hatte.

Die Reorganisation der Kirchenmusik, die Numsens Plan im Anschluß an die Kapelleinrichtung und die Operneinstudierung für Naumanns Kopenhagener Tätigkeit vorgesehen hatte, blieb naturgemäß Schulz vorbehalten³.

Nicht viel anders als der organisatorischen, erging es der kompositorischen Seite von Naumanns Auftrag. Auch hier konnte den Vorbedingungen nach nur ein Scheinerfolg zustande kommen.

Zum ersten Male wurde der Versuch einer großen Oper auf einen a priori dänischen Text gemacht. Der Versuch schloß sich einerseits an die national-dänischen Bestrebungen, die nach dem Sturze Struensees seit der Regentschaft der Königinmutter Juliane Marie in den siebziger Jahren die Oberhand gewonnen hatten⁴. Solche Versuche zu wenigstens dem Text nach nationalen musikalisch-theatralischen Schöpfungen waren schon während der Tätigkeit und unter der Inspiration Sartis (1753 bei Mingotti; 1755/75 in dänischem Dienst) wiederholt von dem dilettierenden Literaten Bredal und dem Musiker Thielo gemacht worden⁵. In gleicher Absicht

in Übertreibung der Bemerkung bei M. (292X) behauptet, sondern Cramers nach Kopenhagen. Vgl. L. Krähe, C. F. Cramer bis zu seiner Amtsenthebung (1907, Palästra XLIV), S. 220.

¹ Nur noch einmal zog Numsen Naumanns Rat, nach dessen endgültiger Absage, zu, als es sich um das Engagement eines in seinem Plane vorgesehenen ersten Akkompagnisten, d. h. Solo-Korrepetitor, handelte, für den er zugleich mit seinem Wiederkommen seinen Dresdner Akkompagnisten in Aussicht gestellt hatte. Der Flötist O. C. Zinck aus Ludwigslust, den er neben Kunzen in Vorschlag brachte, wurde nun gewählt und kam gleichzeitig mit Schulz im Oktober 1787 nach Kopenhagen (Thrane, S. 185/186, 205, 188/190 und 256; Diss. 531).

² Thuren, a. a. O. S. 126.

³ Über die zwei ersten großen Kirchenkonzerte unter Schulz (am Palmsonntag und Aschermittwoch 1789 in der Heiligen Geistkirche!) s. Thrane, S. 191. Vgl. Rieß, a. a. O. S. 234.

⁴ Thrane u. a. S. 141.

⁵ Näheres Diss. 543.

hatte man zuletzt, seit 1773, die französischen Singspiele nicht mehr in französischer, sondern mit ungeheurem Erfolge in dänischer Sprache aufgeführt. Zwei Jahre später zielte die bei Sartis Rücktritt eingesetzte Kommission durch das Gewaltmittel eines Preisausschreibens für Texte auf Schaffung eines autochthonen ersten Singspiels. Der Erfolg waren »*Balders ded*« und die »*Fiskerne*« Ewalds, die beide in der Musik Hartmanns 1779 bzw. 1780 vorlagen, während in Wessels »*Kjærlighed uden Strømper*«, Musik von Scalabrini, ein parodistisches Werk vorangegangen war¹.

Der Naumannsche Versuch schloß sich aber andererseits an die, mit dem Abgange Sartis (1775) abbrechende Tradition der ersten italienischen Oper großen Stiles auf Kopenhagener Boden unter Sarti und Scalabrini² an. Diese hatte sich nur in einem Falle in den Dienst der nationalen Richtung gestellt mit einer allerdings mißglückten Aufführung der Salierischen »*Armida*« (1771 zuerst in Wien) in einer dänischen Übersetzung von Thaarup, 1775³. Also mit einem Werke der Gluckschen Richtung, auf die sich ja auch Naumann bei seiner Nachfolge dieses Versuches schon durch die Textwahl ganz direkt berief; die in Kopenhagen im übrigen nur noch die längst verblaßte Erinnerung an das kurze persönliche Wirken des jungen Gluck in Mingottis Dienst 1748/49⁴ und eine Aufführung der »*Alceste*« für sich anführen konnte (wie Salieris Werk in eben das Schlußjahr 1775 gehörig).

Hier aber lag das Bedenkliche der Naumannschen Aufgabe. Die von offizieller Seite propagierte Renaissance-Oper hatte keine natürliche Resonanz mehr im Publikum, das dagegen für das Singspiel seit seiner Dänisierung Feuer gefaßt hatte; sie hatte aber einen direkten Feind in den literarisch maßgebenden Kreisen besonders der jüngeren Generation, die in dem Aufkommen einer dänischen Renaissance-Oper (wenn nicht überhaupt in einem weiteren Dominieren musikalischer Theaterstücke) schon aus Sujetgründen eine grobe Geschmacksverirrung sahen und eine Gefahr für die Pflege des nationalen Schauspiels: die den »*Orpheus*« also als das erste Anzeichen eines neuen, wie früher auf die italienische, so jetzt auf die dänische Oper gerichteten Kurses bekämpfen mußten⁵.

¹ Thrane, S. 141/144 und S. 133.

² Thrane, S. 140. — Scalabrini, der in den drei Jahren nach Sartis Bankrott die Vorstellungen geleitet hatte (S. 132), führte dann noch die folgenden drei Jahre bis 1778 die Direktion eines Buffoensembles, das aber in diesem Jahre mangels Erfolges ebenfalls aufgehoben wurde.

³ Vgl. Cramer, Mag. d. Mus., 1783, I 17. Ebenda S. 21 ff. eine deutsche Übersetzung; Kl.-A. in Bd. I der »*Polyhymnia*«.

⁴ Thrane, S. 85/86.

⁵ Thrane, S. 135/140.

⁶ Die literarische Opposition — sie geht über die »*Cora*« (1788) und Schulz' »*Aline*« relativ ruhig hinweg, um dann beim »*Holger Danske*« mit verdoppelter Kraft loszubrechen — hat ihren lautesten Vertreter in P. A. Heiberg, der von

Wie in Stockholm stieß demnach Naumanns Künstlertum in Kopenhagen auf einen starken Widerstand von literarischer Seite, der jedoch in diesem Falle einen ganz anderen Charakter hatte. Dort nur gegen Besonderheiten von Naumanns musikalischer Methode, bei Bearbeitung der theoretisch voll akzeptierten Form: »Große Oper« gerichtet, bedeutete er in Kopenhagen für die Mehrzahl der Widersacher vielmehr eine prinzipielle Ablehnung der ganzen Gattung, nicht jedoch Naumanns musikalischer Leistung als solcher: diese letzte wurde, angesichts der Premierenbegeisterung, selbst von Gegnern rückhaltlos anerkannt¹.

Wie denn überhaupt Naumanns Kopenhagener Wirken sich in einer viel musikalischeren Atmosphäre abspielt als die Tätigkeit in Stockholm². Es prägt sich schon in der Rolle aus, die die Musik bei Hofe³, die sie in allen Gesellschaftsklassen des damaligen Kopenhagen hatte. Die Namen zweier zu Beginn erwähnter Persönlichkeiten sind in diesem Zusammenhang nochmals hervorzuheben: derjenige Nielsens, der von Naumann als Musikkenner hochgestellt und als Freimaurer bevorzugt wird, sowie derjenige Numsens, des Gatten der sehr musikalischen Komtesse Holck⁴. Von besonderer Bedeutung wurde für Naumann das Haus des Bankiers Pechier: in der Schwägerin Pechiers, Catarina v. Grodtschilling, lernte Naumann seine spätere Gemahlin kennen. Von ihrem hübschen

einem »dramatisch Uting« spricht und eine alberne Travestie schreibt: »*Mikkel og Malene*«, die beinahe in Parodierung der Naumannschen Musik auf einer Privatbühne erschienen wäre (s. Thuren, S. 128/130); sie erhält ihren erträglichsten Ausdruck durch K. L. Rahbeck, der dem Werk als einer, durch den festlich-höfischen Anlaß und die vorübergehende Anwesenheit eines großen Komponisten bedingten Ausnahmeerscheinung eine gewisse Existenzberechtigung zugesteht (Thuren, S. 127). Derselbe Rahbeck ist dann drei Jahre später der eigentliche Wortführer in der »Holgerseide« (vgl. u. a. Martienßen, a. a. O. S. 228) und klagt in den *Annal. d. Theat.* (1789, 4. Heft, S. 33 ff.) in einem Bericht »über das Dänische Theater« (August 1789) über dessen Niedergang infolge der »Opernwuth«, des Dominierens der »Buffa und der großen Oper, dieser magern Schauspiele«. — Ein interessantes Zeugnis für den Zwiespalt der Anschauungen in Fragen der dänischen Nationaloper bietet das von M. Seiffert veröffentlichte Schulzische Promemoria von 1788 (*Arch. f. Mus.-Wiss.* I 423). — Der Versuch, Naumann in den neunziger Jahren noch mit zwei Buffoarbeiten (»*Tutto per amore*« und »*Elisa*«, s. u.) in Übersetzung einzuführen, war trotz dem neuen Zuschnitt dieser beiden Werke ein Anachronismus: die Opera buffa hatte in Kopenhagen inzwischen ausgespielt (vgl. dazu u. a. *Allg. Mus. Ztg.* II, Sp. 152).

¹ Die sehr mokante Zerfaserung des Biehlschen Textes in dem zweiten Bericht an Cramers *Mag. d. Mus.* (II 2, S. 949) schließt (nach einem Betonen »höherer Ideale« und dem Hinweis auf »unaufgeführte Minonen, Hermannsschlachten, Athalien«): »Je vortrefflicher die Musik ist, die wie hier die Schwächen dichterischer Behandlung vergütet, und dem Sinn eine erborgte Kraft verleiht, desto mehr bedaure ich . . .« S. noch Diss. 56¹ über die Dichterin Biehl.

² S. dazu Naumanns eigne Angaben (M. 283 X).

³ S. darüber Diss. 57.

⁴ Thrane, S. 115, 160, 164.

Klaviertalente ist später oft die Rede¹; für sie hat er wahrscheinlich einige Arien in französischer Sprache geschrieben, die in die Kopenhagener Zeit fallen². Für das überschwengliche Entgegenkommen dieser Kreise aufschlußreich sind Numsens Worte: »Kommen Sie, liebster Naumann, mit ihrer himmlischen Harmonika, ihren himmlischen Talenten und ihrem himmlischen Herzen!« in einem, dem letzten Antrag beigegebenen Briefe (M. 287^X), in dem auch der kunstfreundliche Minister Graf Bernstorff (der jüngere)³, damals noch der Freund Cramers und Förderer seiner »Polyhymnia«, als entzückter Naumannverehrer erwähnt wird.

Was Künstlerverkehr betrifft, ist der junge Kunzen zu nennen, in dessen Produktion die Naumannsche Kunst bald ihre Anregungskraft erweisen sollte⁴. Mit dem »Opernnarren« und »Gluckenthusiasten« Carl Friedr. Cramer⁵, den er wohl schon aus der für die Vorbereitung des künstlerischen Ideenumschwungs kritischen Dresdner Zeit, Mitte der siebziger Jahre, kannte⁶, scheint Naumann in Kopenhagen nicht zusammengekommen zu sein: Cramer ist erst im Januar 1787 vorübergehend und dann den ganzen Winter 1788 hindurch in Kopenhagen nachweisbar⁷. Bemerkenswert ist, daß er sich schon 1786 zur Übersetzung des »Orpheus« begeistern läßt⁸.

Auch auf weite Kreise des Bürgertums konnte Naumann, vom »Orpheus« abgesehen, in Kopenhagen von vornherein stärker wirken als in Stockholm. Ein Maßstab für die allgemeine Musikfreudigkeit ist in der Menge von Konzertunternehmungen zu sehen, an denen natürlich auch Kammermusiker beteiligt waren: Naumann konstatiert das Bestehen von »wenigstens zehn öffentlichen und Privatconcerts« während des Winters (M. 283^X)⁹. Tatsächlich ist er in der Zeit seiner Anwesenheit vielfach auf Konzertprogrammen vertreten, z. B.

¹ Z. B. Brief an Per Frigel (Anh. B.IV).

² Thuren, S. 125¹, auch ein Klavierkonzert (M. 384).

³ S. Krähe, a. a. O. S. 201 und 219. Der Gräfin Augusta v. Bernstorff widmete Cramer 1787 die Sammlung »Flora«.

⁴ Thrane, S. 185 (vgl. o. S. 86¹). Martienßen, a. a. O., S. 228. S. u.

⁵ Dazu Krähe, S. 220 und 200 ff. Cramer dachte in Fragen der Oper nicht ganz so radikal wie die Mehrzahl der Kopenhagener Literaten (vgl. Mag. d. Mus. II 2, S. 942, Anm.).

⁶ Cramer studierte im Wintersemester 1774/75 in Leipzig, voller Begeisterung für die Aufführungen Seylers (Krähe, S. 90/109).

⁷ Krähe, S. 221⁴ und 220.

⁸ Ebenda, S. 191⁶. Vgl. dazu Cramer, Mag. d. Mus. II 2 (1786), S. 940. Cramer beabsichtigte, in seiner dann fragmentarisch gebliebenen Sammlung »Polyhymnia« — sie enthält Salieris »Armida«, Naumanns »Orpheus« — u. a. noch Glucks »Alceste« und »Paris«, Naumanns Oratorium »Joseph und seine Brüder« herauszugeben.

⁹ Vgl. dazu V. C. Ravn, Koncerter og musikalske Selskaber i ældre Tid (Kjøbenhavn 1886).

mit einem Duett aus »*Tutto per amore*«, wohl auch mit dänischen Schöpfungen¹.

Obwohl die Wirkung der Kopenhagener Tätigkeit äußerlich nur ephemerer Art ist, obwohl sie selbst in mancher Beziehung als mißglückt erscheint, ist also Naumanns persönlicher Erfolg infolge der musikalischen Prädisposition seines Publikums mindestens so groß zu nennen wie der in Schweden. Man hat es voll empfunden, nach dem farblosen Dezzennium seit Sartis Weggang (1775) endlich wieder eine wirkliche musikalische Persönlichkeit bei sich zu wissen. Das musikalische Leben hat durch Naumann einen starken Aufschwung erhalten. Rahbeck sagt geradezu, daß von der »*Orpheus*«-Premiere an die Musik Modesache in Kopenhagen geworden sei². Naumann hat darum schon in dieser Hinsicht den Schulz und Kunzen vorgearbeitet, ganz abgesehen davon, daß durch sein Werk das Problem der dänischen Nationaloper erst eigentlich aufgerollt worden ist.

V. Die Berliner Reise.

Der Auftrag, der Naumann Ende der 80er Jahre nach Berlin führte, war wesentlich beschränkter Art, als es die nordischen Aufträge gewesen waren, aber schon durch den Umstand, daß er nicht mit den egoistischen Nebenabsichten eines Engagements verbunden sein konnte³, womöglich noch ehrenvoller. Er erklärt sich leicht aus den älteren Beziehungen zum Berliner Hofe⁴, noch mehr aus dem besonderen Interesse des musikfreudigen neuen Regenten Friedrich Wilhelm II. (1786) für Naumann⁵. Zunächst handelte es sich um eine Opernarbeit für Berlin (»*Medea*«). Sie war ursprünglich für den Karneval 1788 bestimmt⁶, wurde aber dann Ende des Jahres durch ein Schreiben des Königs auf einen späteren Termin, den Geburtstag der Königin im Oktober 1788 verlegt⁷: die theatralische Feier dieses Anlasses durch eine neue Oper wurde damit durch Friedrich Wilhelm offiziell wieder eingeführt⁸.

¹ Thuren, a. a. O. S. 125¹. Dieser besaß eine Reihe von Arienmanuskripten, die in den September und November 1785 gehören.

² Thrane, S. 171. Die Kopenhagener Kgl. Bibliothek besitzt auch Partituren von Kirchenwerken Naumanns, u. a. das ins Dänische übersetzte »*Vater unser*«.

³ Naumann war 1786 endgültig an Dresden gefesselt worden (s. Kapitel VI).

⁴ S. S. 35 und seinen Aufenthalt bei der ersten Hinreise nach Schweden (Brief bei Sch. 178/185).

⁵ S. S. 36².

⁶ Also den ersten Karneval der neuen Aera. Naumann hätte demnach als erster auswärtiger Komponist zu Worte kommen sollen: das neue Reglement des Königs bestimmte, daß jährlich neben einer Oper seines Kapellmeisters diejenige eines fremden Komponisten gegeben werden sollte (s. W. Pauli, J. Fr. Reichardt [1903], S. 80).

⁷ M. 313. Vgl. Schillers Briefwechsel mit Körner (2. Aufl., 1874) I 144 u. 149. An Stelle der »*Medea*« wurde dann Bertons »*Orfeo*« als zweite Karnevalsoper gespielt (A. E. Brachvogel, Gesch. d. königl. Theaters zu Berlin [1878] II 112).

⁸ Pauli, a. a. O. S. 87; Brachvogel, a. a. O. S. 114.

Die Gesandtschaftsakten bieten einige ergänzende Daten. Erst Ende November 1787 wendet sich danach der preußische König direkt an den Kurfürsten, um für Naumann Urlaub zu der (längst in Auftrag gegebenen) Opernkomposition zu erbitten. Die Antwort des Kurfürsten stellt diesen mit einem in Dresden sonst nicht üblichen Entgegenkommen zur Verfügung des Königs¹. Naumann machte im Interesse ungestörter Arbeit von der Erlaubnis nur beschränkten Gebrauch. Erst im September, kurz vor Beginn der Proben, fährt er mit der fast fertigen Partitur nach Berlin². Das »illimité« des kurfürstlichenurlaubes kam dann nachträglich zu seinem Rechte. Naumann übernimmt noch einen zweiten Auftrag (»*Protesilao*«, Akt II), der ihn bis zum Januar 1789 in Berlin festhält. Von einem Gehalt, wie bei den nordischen Reisen etwa, kann für diese Berliner Tätigkeit nicht die Rede sein. Natürlich wird aber von bedeutenden Geschenken nach beiden Aufführungen berichtet³.

Mit der Geschichte dieser Opern (im besonderen des »*Protesilao*«, s. u.) hängt eine weitere Berliner Reise im Februar und März 1793 zusammen, die durch einen eigenhändigen Brief des Königs an Naumann angeregt wurde, der Dirigententätigkeit galt und ebenfalls mit einer Belohnung endete (s. u.). Ein für den Pädagogen Naumann ehrenvoller Berliner Besuch 1797, zur Aufführung von Himmels »*Semiramis*«⁴, bezeichnet den Abschluß der Beziehungen zum preußischen Hofe (M. 323)⁵.

* * *

¹ Dresden, Hauptstaatsarch. (Comte de Zinzendorf à Berlin an Stutterheim, Min. d'Etat, de Guerre et du Cabinet) Loc. 3006, Vol. X, fol. 716. P. S. eines Briefes vom 25. Nov. 1787: »Mr de Bischofswerder m'a prévenu hier que Sa Mté désirant beaucoup voir ici Mr. Naumann, premier Maître de Chapelle de l'Electeur avoit crû, par une suite de Son amitié franche pour S. A. S. Ele, ne pouvoir expliquer Son désir plus convenablement qu'en s'en ouvrant directement à l'Electr« — Ebenda, fol. 708 P. S. eines Briefes Stutterheims an Zinzendorf vom 1. Dez. 1787: » . . . l'Electr n'a eu rien de plus pressé d'après Son désir sincère d'obliger S. M. Pruss., que d'accorder à Son Maître de Chapelle un congé illimité pour tout le temps dont il auroit besoin, pour remplir l'intention du Roi.«

² In der Sammlung Radowitz (Preuß. Staatsbibl.) findet sich ein kleines Albumblatt (mit einem italienischen Vers) von Naumanns Hand, datiert: Berlin, 25. Sept. 1788. — Zinzendorf berichtet an Stutterheim am 6. Okt. 1788 (Loc. 3007, XI 663): »Le Roi vint ici Samedi dernier pour assister à une répétition de l'opéra Médée, que le S: Naumann a achevé de composer ici, et qui sera représenté Le 16. à l'occasion de l'anniversaire de la Reine regnante.« — Über die Probe, auf die hier angespielt wird, berichtet Naumann selbst ausführlich (M. 317^x).

³ Musikal. Realztg. f. d. Jahr 1789 (Speier), S. 81; vgl. auch den Brief Zinzendorfs vom 17. Okt. 1788 (XI 699): »Le Roi m'a fait hier au Spectacle un très beau compliment sur le succès complet de Naumann, qui ainsi que le bon vieillard Alussa à été mandé aujourd'hui chez S. M., sans doute pour être gratifiés de quelque cadeau extraordinaire.« Vgl. dazu M. 317^x; für »*Protesilao*« M. 322.

⁴ 1795 erhält Naumanns Schüler Himmel die Dirigentenstelle Reichardts. 1790 war auch die Sängerin A. m. Schmalz zu Naumann geschickt worden (M. 323), s. S. 119 ff.

⁵ Nach d. Gothaisch. Gelehrt. Ztg. 1795, S. 488, bekam Naumann schon Ende 1795 ein bedeutendes Geldgeschenk (vgl. auch Journ. d. Lux. u. d. Mod. 1797, S. 94). Jedoch wartet er noch im Herbst 1796 auf die eigentliche Entschädigung

Die außerordentliche Wärme, mit der Naumann in Berlin empfangen wurde, versteht sich nach dem früher Gesagten von selbst. Der König spricht ihn zuerst bei einer »*Medea*«-Probe, zu der er aus Potsdam hereinkommt, um eifrig den anstrengenden Cellopart mitzuspielen¹. Von zwei musikalischen Abenden in ganz intemem Kreis bei Hofe (an denen Duport, Himmel, die Todi, der berühmte Fagottist Ritter beteiligt sind) berichtet Graf Moritz Brühl, der dabei — für Dresden nicht schmeichelhafte — Vergleiche zwischen dem Dresdner und dem Berliner Hofe im Gespräche mit Naumann anstellt². Dem großen Publikum war der Name Naumann von Aufführungen des Oratoriums »*Il Giuseppe riconosciuto*« 1784, der »*Cora*« im Reilstabschen Konzert 1787 (s. u.), sowie von seiner Kandidatur von 1776 vertraut; in den Kreisen von Kunst und Intelligenz mußte er durch die Vermittlung hochstehender gemeinschaftlicher Freunde³ als ein Altbekannter gelten.

Es wäre verfehlt, den Auftrag zu einer Opernkomposition nur auf persönliche Motive, besonders das alte Interesse des nunmehrigen Königs für Naumann zurückzuführen. Ausschlaggebend war die Entwicklung, die Naumann als Opernkomponist mit der nordischen Tätigkeit durchgemacht hatte. Sie ließ ihn wie geschaffen erscheinen für die Verwirklichung des Programms, das in Berlin neu aufgestellt worden war.

Für die erste Spielzeit unter der Regierung Friedrich Wilhelms II.⁴ waren nicht nur das fast zwei Jahre lang unbenutzt gebliebene Theater ganz umgebaut⁵, die Kapelle durch Reichardt reformiert,⁶ die

für Unterricht und Beköstigung Himmels und der Schmalz (vgl. Laur. Odendahl, Fr. H. Himmel [Bonner Dissert.], S. 16).

¹ Brief bei M. (317^X). S. oben.

² Krosigk, a. a. O. S. 152 u. 154.

³ Vgl. dazu die Barkbriefe (Anh. BV).

⁴ Der Karneval 1788 wurde nach einem Brief Zinzendorfs vom 3. Dez. 1787 in folgender Weise geregelt (3007, X): Beginn: am Tage de' Roi; Schluß am Mardi gras. Diese Zeit soll ausgefüllt werden von: 1) Cour de dimanche chez la Reine; 2) un autre le jeudi chez la Douairière; 3) deux représentations d'opéra Les Lundi et Vendredi sur le grand théâtre entièrement renouvelé; et 4) enfin par une assemblée en ville le Samedi, à laquelle, assisteront Leurs Majestés Regnantes et toute la famille Royale. Vgl. dazu die Bemerkungen bei Brachvogel II 110.

⁵ Näheres bei L. Schneider, Gesch. der Königl. Oper zu Berlin, Beilage XXXVI, Nr. 18. Erst im zweiten Karneval (1789) scheint der Bau ganz fertig gewesen zu sein; vgl. die »*Medea*«-Kritik im Journal des Lux. und Mod. 1789, S. 131.

⁶ Sowohl in Aufstellung als Besetzung (20 Violinen, 6 Violen, 8 Celli, 4 Bässe, 2 Flöten, je 4 Oboen, Hörner, Fagotte, 2 Clarinetten, 2 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Paar Pauken, 1 Harfe), s. G. Schünemann, a. a. O. S. 179 und 202; vgl. dazu Journal des Lux. u. d. Mod., a. a. O.: »das Orchester ist so geräumig, als es eine Kapelle von beinahe 100 Instrumentalisten erfordert«. Daß die angegebenen Zahlen tatsächlich für die Aufführung Gültigkeit hatten, geht aus Naumanns und Reichardts Partituren hervor.

szenischen Vorarbeiten auf neue Grundsätze eingestellt worden¹; zugleich wurde auch mit der von Friedrich dem Großen ausschließ-lich als ernster Form geduldeten Opera seria alten Schlages gebrochen und französischer, ganz besonders aber (auf Initiative des von seiner Pariser Reise zurückkehrenden Reichardt hin) Gluckscher Stil als richtunggebend erklärt, wodurch sich die Miteinbeziehung eines vollwertigen Chores² und eines pantemimisch leistungsfähigeren Balletts³ von selbst ergab. Dieses Gebot wurde für die Wahl der aufzuführenden Opern wie für die Arbeit von Dichter und Komponist bestimmend.

Dementsprechend bringt die erste Spielzeit die »*Andromeda*« Reichardts, mit welcher der für Berlin neue Begriff der Oper als Gesamtkunstwerk hier eingeführt werden sollte⁴ (in der veränderten Rolle des Balletts äußerlich am deutlichsten erkennbar⁵); ferner den weit weniger wirksamen Calsabigischen »*Orfeo*« in der, durch Reichardtsche Einschaltungen erweiterten Komposition Ferd. Bertonis, welch letzter den engen Anschluß an Glucks musikalische Fassung sich selbst zur Ehre anrechnet⁶).

¹ Vgl. Brachvogel, II 68 u. 114. Bei der Eröffnungsvorstellung »*Andromeda*« gab es freilich noch immer unfreiwillig komische Reifrockwirkungen (Schletterer, a. a. O. S. 660).

² Für die Eröffnungssoper (»*Andromeda*« 1788) wird die gegen früher verdoppelte Personenzahl des Chores wie der Statisterie genannt (Brachvogel, S. 112).

³ Es hatte durch das Engagement des neuen Ballettmeisters Lauchery »ungemein gewonnen«. Als Solotänzer half in der ersten Saison der Ballettmeister und erste Tänzer des »sehr schönen Balletts« des Markgrafen von Schwedt, Schubert, aus (Annal. des Theaters 1788, 1. H., S. 59 ff.). Zur Verstärkung des Balletts wurde von nun an das nunmehrige »Nationaltheater« mit 6 Paaren herangezogen (Brachvogel, S. 93 u. 112). Über die Vorliebe Friedrich Wilhelms II. für das Ballett im allgemeinen vgl. Dresdn. Geschichtsbibl. 1911, S. 137.

⁴ Vgl. die »*Andromeda*«-Kritik (Annal. d. Theat. 1788, 1. H., S. 59 ff.): »Ein Schauspiel, dergleichen man im Garzen noch nie in Berlin gesehen hatte. Man kann mit Recht sagen, daß bei dieser Oper alle Künste miteinander wetteiferten. . . Die Menge der glänzenden Decorationen von dem Pinsel eines Verona, die vortreffliche Musik, der bezaubernde Gesang eines Concialini und einer Todi, und die mit der Geschichte des Stückes selbst verwebten Chöre und Ballets. die Mannigfaltigkeit und das Fremde so vieler neuer Kleidungen — dies alles mußte bei der ersten Vorstellung eine so große Sensation hervorbringen, als hier noch keine italienische Oper bewirkt hatte.« — Der Anonymus der »Bemerkungen eines Reisenden über die zu Berlin vom Sept. 1787 bis Jan. 1788 gegebene Musiken« (Halle 1788) betont den Zusammenhang mit Gluck.

⁵ Kritik von »*Medea*« und »*Protesilao*« im Journal des Lux. u. d. Mod. 1789, S. 133: »Das Unterscheidende beider Opern von den bisherigen Graunschen und Hassenschen Opern besteht darin, daß, da sonst die Ballets zwischen den Akten als besondere Zwischenspiele gegeben wurden, diese jetzt in die Handlung mit eingewebt sind und einen Theil des zusammenhängenden Ganzen ausmachen, welches eine gute Wirkung thut.«

⁶ Vgl. Gluckjahrh. II 511. Der König hätte sogar schon damals Glucks »*Alceste*« aufführen lassen, »wenn es bisher nicht an guten Tenorstimmen ge-

Wenn Naumann in der noch im gleichen Jahre folgenden »*Medea*«, obwohl bei der Komposition, wie in den nordischen Opern, den Blick bewußt auf Gluck gerichtet¹, doch immer vor der letzten Konsequenz, der Eliminierung des Seccos, zurückscheut (das zugleich mit der Entfernung des Orchesterklaviers durch Reichardts Kapellreform gefallen war)², so findet er sich im »*Protesilao*« im Bewußtsein der direkten Arbeitsgemeinschaft mit Reichardt zum ersten und einzigen Male zur völlig durchkomponierten Form bereit.

Die »Centonengeburt« des Kgl. preußischen Improvisatore« Filistri (»*Andromeda*«, »*Medea*« u. a.)³, dem es mehr um pompösen Hoftheaterstil als um Rücksichtnahme auf die Forderungen Glucks und Calsabigis zu tun war, und die Verzerrung des (auch musikalisch bei diesen ersten Berliner Versuchen wirksamen) »*Orfeo*«-Vorbildes durch den Dichter des »*Protesilao*« (s. u.) verschleiern nur teilweise das Verdienst, in das sich Naumann mit Reichardt teilt, als Wegbereiter Spontinis eine »neue brillante Epoche«⁴ in Berlin eingeleitet und dabei, gleichsam unter der Hand, Gluck mit eingeführt zu haben — sieben Jahre bevor dieser im Nationaltheater unmittelbar zu Worte kommt⁵.

Durch die Tätigkeit seines Schülers Himmel, der sich schon in seiner »*Semiramide*« den Stilprinzipien von Naumanns Berliner Opern

fehlt hätte« und die Verwendung von Kastraten in dieser Reformoper »allem gesunden Urtheil und Geschmack zu sehr entgegen« gewesen wäre (Mus. Monatschrift 1792, S. 703). — Bei Friedrich dem Großen hatte Reichardt, als er schon 1775 gesprächsweise sein Interesse für Gluck, sowie für Hasses »*Piramo*« betonte, nur Wut erregt (Allg. Mus. Ztg. XV, Sp. 612 ff.).

¹ In einer offenbar von Naumann nahestehender Seite ausgehenden Notiz aus der Zeit der Komposition der »neuen großen heroischen Oper« *Medea* vom Juli 1788, Dresden (Mus. Realztg. f. d. Jahr 1788, Speyer, S. 56), heißt es: »Sie ist ganz in dem Geschmack der neueren Opern des vereinigten Ritter Glucks mit untermischten Chören und Ballets, welche letztere aber in den Zusammenhang der Handlung mit gehören, gesetzt, und soll alle seine bisher hier aufgeführten bekannten Werke übertreffen«, was um so wahrscheinlicher sei, da er hier davon befreit sei, sich nach dem bei uns [sc. Dresden] »nun einmal Mode gewordenen italienischen komischen Geschmack richten zu müssen«(!).

² Vgl. Schünemann, a. a. O. S. 202, 257 und 258.

³ »... an denen in den beiden verflossenen Jahren Reichardt und Naumann ihre Kunst haben verschwenden und das Berliner Publikum seine Ohren weiden müssen.« So, etwas übertreibend, C. F. Cramer an Wieland (Musik, 1. Viertelj. [Kopenhg. 1789], 9. Dez. 1788; S. 7 ff.). Vgl. auch Pauli, S. 94, Brachvogel, II 114.

⁴ Reichardts Musikal. Monatsschr. Nov. 1792 (V 138). — Noch 1783 war über den »altfränkischen«, noch immer auf Graun sich versteifenden Berliner Geschmack geklagt worden (Mag. d. Mus. I 2, S. 1208).

⁵ Eigentlich ungenau, aber für das hier Gesagte bezeichnend, heißt es in einem Aufsatz: »Über den Zustand der Musik in Berlin« vom Mai 1800 (Allg. Mus. Ztg. II, Sp. 586 ff.): »Schnell und allgemein griff der neuere Geschmack endlich bey dem Regierungsantritte Friedrich Wilhelms II. um sich. Dieser für die Tonkunst im höchsten Grade passionierte Monarch beschenkte das Berliner Publikum sogleich mit der Aufführung Gluckscher [!], Naumannscher und Reichardtscher Opern.«

anschließt, blieb Naumann im besonderen eine Nachwirkung in der örtlichen Operngeschichte gesichert. Als eine Art Fernwirkung der Berliner Erfolge haben die Anträge zur Komposition einer »*Medea*« für Paris zu gelten, die Naumann 1790 von Framéry (dem Dichter des preisgekrönten Textes) erhält (M. 331 ff.).

Es erscheint aber doch als eigenartige Fügung, daß Naumann, den gerade in jenen Jahren unter dem Einfluß Chr. G. Körners das Problem der deutschen Nationaloper beschäftigte wie nie zuvor¹, auch in Berlin, dem für die Erfüllung seiner Absichten gegebenen Orte², nochmals durchaus in den Dienst der italienischen Sache gespannt worden ist.

VI. Tätigkeit in Dresden seit der ersten schwedischen Reise.

Beziehungen zu Schwerin und Schwedt.

Das Jahr 1776 hatte für Naumann mit der Ernennung zum Kapellmeister den Abschluß einer Entwicklung gebracht, die ihn auf der Grundlage der italienischen Erfolge zu einer festen Stellung in Dresden und einem ansehnlichen Ruf außerhalb geführt hatte. Mit diesem Jahre setzt ein unvorhergesehen rascher, weiterer Aufstieg ein. Die nordischen Opern, die ruhmgekrönte Tätigkeit in Stockholm und Kopenhagen sind die Gradmesser dieses Aufstiegs. In Dresden selbst zögerte man, solange es möglich war, dieser Veränderung Rechnung zu tragen. Erst als ein Beharren nicht länger anging, kam es zu einer Entscheidung. Daher der unverhältnismäßig große Sprung von dem Vertrag von 1776 zu dem ihm nach einem Zeitraum von zehn Jahren folgenden.

Neue Anträge aus Dänemark, die auf die dänische Reise folgen, sind es, die zu dem Endresultate der Rangerhöhung im eigenen Lande führen. Die Vorgänge erhalten eine zusammenhängende Darstellung durch den ausführlichen Bericht, den der schwedische Gesandte Graf Celsing darüber nach Stockholm schickte³; der dänische Gesandte Graf Knuth machte⁴ zunächst im Auftrage seines Herrschers den Versuch, beim Kurfürsten einen einjährigen Urlaub für Naumann zu erwirken. Der Kabinettsminister Stutterheim berief sich in seiner abweisenden Antwort auf den summarischen Beschluß des Kurfürsten⁵, nicht weiter zuzulassen,

¹ ZfM III 21. S. u. S. 369.

² Darüber C. Sachs in der Landeskunde der Prov. Brandenburg (1916), S. 380/82.

³ Stockholm Riksark., C. II, Celsings dépêche 19. Nov. 1786. Die Darstellung, einen Tag vor der offiziellen Abfassung des neuen Vertrages gegeben, interessiert besonders als Widerspiegelung der Gerüchte, die über das Resultat der Verhandlungen im Umlauf waren.

⁴ Nach M. (281) unmittelbar nach Naumanns Rückkehr aus Kopenhagen; in Wirklichkeit wohl erst im Laufe des Sommers (Juli/August).

⁵ Vgl. die Worte des Antrags (M. 282): »Daraus deutlich erhellet, Se. kurfürstl. Durchlaucht habe einen Entschluß gefaßt, keine Erlaubnis dieser Art mehr zu ertheilen.«

daß irgendein Mitglied der Kapelle den ihm in Dresden obliegenden Dienst abbreche, und Graf Knuth mußte eine scharfe Rüge des dänischen Staatsministers, Graf Bernstorff, einstecken.

Nummehr geht die Kommission (Numsen, Gjedde, Nielsen) direkt auf ein Engagement los und wendet sich mit einem sehr ausführlichen förmlichen Berufungsschreiben vom 30. September 1786 unmittelbar an Naumann. Der Antrag¹ bot Naumann die Stelle des »Musikdirektor und Kapellmeister« an. Als seine Hauptaufgaben wurden die Vollendung und Stabilisierung der von ihm eingeleiteten Kapellreform und insbesondere die Begründung einer Kirchenmusik, von der in Kopenhagen noch kein Spur vorhanden sei, bezeichnet. Die Bedingungen waren:

Ein jährlicher Gehalt von 2500 Thlr.², 2 Benefizvorstellungen jährlich zu von ihm zu bestimmender Zeit, eventuell dafür freie Behausung etc. Freie Verfügung über die Zeit des Sommers, während welcher der Hof auf dem Lande ist, ohne Abzug der Gage. Nur bei längeren Reisen bedarf es der Erlaubnis des Königs. Bei einem eventuellen Amtrücktritt nach 10 Jahren ist ein Drittel der Gage als Pension festgesetzt, bei Amtstätigkeit bis zur beginnenden Arbeitsunfähigkeit $\frac{2}{3}$ der Gage³.

Das Schreiben erhielt besonderen Nachdruck durch beigefügte private Schreiben mit weiteren Zusicherungen; vor allem durch einen Brief Numsens, der Naumann seit seiner Rückkehr nach Dresden planmäßig schriftlich bearbeitet hatte⁴.

Diesen glänzenden Antrag, gegen dessen materielle und persönliche Vorteile die Dresdner Stellung weit zurückblieb, reichte Naumann Mitte Oktober an v. König ein und dazu ein schriftliches Entlassungsgesuch⁵. Über den weiteren Gang der Sache orientiert ein Vortrag vom 14. November 1786⁶: Der Directeur trug dem Kurfürsten das Entlassungsgesuch vor, um dann, und zwar auf Veranlassung des Kurfürsten selbst, in private Verhandlungen mit Naumann über ein dauerndes Bleiben einzutreten⁷, deren einzelne Stadien nach Meißner (288^X) durch 5 schrift-

¹ Wörtlich abgedruckt bei M. 281/86.

² In seiner Reform hatte Naumann 2000 Thlr. für den Kapellmeister angesetzt. Schon bei seinem Aufenthalte in Kopenhagen war ihm aber für den Fall des Bleibens eine persönliche Zulage von 500 Thlr. in Aussicht gestellt worden (M. 267^{XX}).

³ Die schwedische Darstellung nennt andere Pensionierungsbedingungen, die zwar pekuniär ungünstiger sind, dafür aber den Vorteil haben, nicht unter der Voraussetzung eines Termines von 10 Jahren zu stehen, nämlich 1000 Rthlr. Pension jährl., wenn er seinen Wohnsitz in Dänemark behalten, 500 Rthlr., wenn er völlig in ein anderes Land übersiedeln würde.

⁴ Dazu M. 280^X; Sch. 249.

⁵ Vgl. M. 287 und Celsing.

⁶ Loc. 910, VIII 300. — Die Darstellung, die der Directeur hier von dem Anfang gibt, Naumann habe ihm persönlich den dänischen Antrag vorgezeigt mit der sofortigen Erklärung »daß, im Fall er allhier auf gewisse Weise dedomagiret werden sollte, er Ew. Churfürstl. Durchl. als seines gnädigsten Landes Herrn Dienste allen anderen vorzuziehen bereit sey«, ist als eine auf den Kurfürsten berechnete freundliche Färbung aufzufassen.

⁷ Celsing behauptet sogar: Naumann sei, nachdem der Directeur nicht vermocht habe, ihn zur Zurücknahme des Entlassungsgesuchs zu bewegen, per-

liche Erklärungen Naumanns gekennzeichnet wären. Über das Resultat der Verhandlungen berichtet (wie der erwähnte Vortrag besagt) der Directeur dem Kurfürsten mündlich, der rückhaltslos seine Zustimmung zu den ausgemachten Bedingungen gibt. Jetzt erst lehnt Naumann den Kopenhagener Ruf ab. Das noch fehlende offizielle Rescript, vom 1. Nov. an in Kraft tretend, wird unter dem 20. Nov. ausgestellt. Der Sache nach bei Meißner (289/90) und Fürstenau (S. 166)¹ mitgeteilt, lautet es wörtlich (910, VIII 305):

»An den Directeur des Plaisirs v. König. Die dem Capellmeister Naumann, gegen auszustellenden Revers, bewilligte Zulage von 8/c rth. und ihm sonst zugestandene Vorzüge betr.

P. P.

Wir finden Uns in Gnaden bewogen, Unserm Capellmeister, Johann Amadäus Naumann, unter der Bedingung, daß derselbe mittelst Reverses sich anheischig mache, Zeitlebens in Unsern Diensten zu verbleiben, auch auf weitere Verbeßerungen keinen Anspruch zu machen, nicht nur einen jährlichen Gehalt von Zwey Tausend Thalern mithin zu den zeitherigen 1200 Rth. eine Zulage von Achthundert Thalern vom 1^{ten} Nov: ai curr. an lebenslänglich zu bewilligen, als weshalb Wir an Unser Geheimtes Finanz-Collegium dato Verfügung treffen laßen, sondern auch überdies demselben, in Rücksicht seiner zeithero zu Unserer Zufriedenheit geleisteten Dienste, folgende Vorzüge und Begünstigungen angedeihen zu laßen, daß ihm theils zuweilen, auf einige von Uns jederzeit nach Unserm Gefallen zu bestimmende Zeit, ein Urlaub außerhalb Landes verstattet, theils aber derselbe von dem bisherigen wöchentlichen Wechsel im Kirchendienst gänzlich dispensiret werde, und blos an denenjenigen Tagen, wenn es von Uns anbefohlen werden wird, in der Kirche, sowohl die Haßische als seine eigene Musik aufführe. Insbesondere aber das Vorrecht genieße, am neuen Jahrestag und an den beyden ersten Tagen der drey hohen Feste, Ostern, Pfingsten und Weynachten, ingleichem am Frohn Leichnahms-Feste, entweder seine eigne, oder, wenn es anbefohlen wird, die Hassische Musik aufzuführen, dergestalt, daß wenn letztere am Ersten Tage vorgedachter Hohen Feste aufgeführt worden, er seine eigne Meße am zweyten Feyertage aufführen möge, er jedoch an letztgenannten Tagen, wo er seine Meße des Vormittags aufführt, auch des Nachmittags aufzuführen verbunden sey.«

sönlich zum Kurfürsten berufen worden, der ihm neben anderen Verbesserungen sofort 2700 Rthl. [?] als Gehalt versprochen habe.

¹ Die Angabe Fürstenaus, er habe auch den Hassischen Titel »Oberkapellmeister« erhalten, entspricht nicht den Tatsachen. Er war nur »durch die ihm zugestandenen Vorzüge der erster« (Votr. 9. Dez. 1786) gegenüber Schuster und Seydelmann, die am 20. Jan. 1887 den Kapellmeistertitel erhielten. Vgl. auch Cahn-Speyer, S. 36/37. Der Irrtum Fürstenaus findet sich vielfach wieder (so Nestler, S. 166) und erklärt sich durch die übertreibenden Nachrichten, die gerüchweise sowie durch die zeitgenössische Presse über Einzelheiten des neuen Vertrages verbreitet wurden (z. B. Goth. Gelehrte. Ztg. 1786, S. 872: 3000 Thlr.; »Chef und oberster Director« der Kapelle).

Wie aus Celsings ausführlichem Bericht hervorgeht, rief der Ausgang der Sache in Dresden starke Überraschung hervor¹.

Es liegt in der Natur des neuen Vertrages, daß er bis zu Naumanns Tode, 23. Okt. 1801², in Gültigkeit blieb. Weder hat sich in Naumanns Stellung noch einmal etwas geändert, noch aber trifft die Darstellung zu, nach der sein äußeres Übergewicht durch das Engagement Ferd. Paërs als eines weiteren Kapellmeisters und voraussichtlichen Ersatzmannes in den letzten Monaten Einbuße erlitten hätte: Naumann (der übrigens infolge eines Gehörleidens in den letzten Jahren in der Direktion behindert wurde) war ohnehin entschlossen, mit »Acis« 1801 seine Bühnentätigkeit offiziell zu beenden (s. u.), nachdem seine Beziehungen zur Dresdner Oper schon längst ganz oberflächlich geworden waren³.

* * *

¹ Die allgemeine Ansicht war nach C., daß Naumann beim Kurfürsten nicht in besonderer Gunst stände, und daß der Kurfürst mit seinem unerwarteten Entgegenkommen einen Präcedenzfall habe schaffen wollen, um den häufigen Versuchen auswärtiger Höfe, seine Künstler ihm abspenstig zu machen (die Begleiterscheinungen der vielen Beurlaubungen!) die Spitze abzubrechen. — Numsen wagte übrigens trotz allem Vorangegangenen noch den letzten Versuch einer Urlaubserwirkung durch ein Schreiben an den sächsischen Hofmarschall Marcolini, um sich eine letzte Abfuhr zu holen (Sch., S. 259 darüber ausführlich; Thrane, S. 177 nicht ganz zutreffend).

² Früh 1 Uhr (Sterbereg., Kreuzkirche). Naumann starb an den Folgen eines Schlaganfalles, den er zwei Tage vorher bei einem Spaziergang im Großen Garten erlitten hatte. Eine ausführliche Darstellung von E. v. d. Recke bei Meißner (399/420); vgl. auch Körners Brief an Schiller vom 25. Okt. 1801 (a. a. O. II 388), wonach Naumann schon längere Zeit zu Schlagfluß neigte. Über die vielfach falschen Angaben des Todestages in Lexicis vgl. Mitteil. d. Vereins f. sächs. Geschichte XXV 114.

Naumann hinterließ 4 Kinder. Über die drei Söhne vgl. Nestl., S. 206. Eine Tochter, Röschen, starb siebenjährig (»das interessanteste Kind, welches ich jemahls gekannt habe . . .«: E. v. d. Recke an Böttiger am 20. Febr. 1803). Durch Rescr. 12. Dez. 1801 wurde ein Gesuch der Witwe, Catharina Magdalena N., geb. v. Grodtschilling, genehmigt, wonach der volle Gehalt über die zustehenden drei Monate hinaus einen weiteren Gnadenmonat ausgezahlt wurde. Eine Nota zu dem zugehörigen Kanzleibericht sagt: durch Rescr. 20. Nov. 1801 sei der Witwe ein jährl. Gnadengehalt von 200 Thlr. bewilligt worden; sie habe vier Kinder im Alter von 1 1/2 bis 6 Jahren zu erziehen, aus dem Nachlaß Naumanns sei nur wenig, von Anverwandten oder sonst etwa nichts zu erwarten. Durch Rescr. 5. Juni 1802 wurde der Ankauf einer »Sammlung Original-Partituren von ihres verstorbenen Mannes hinterlassenen Kirchenkompositionen« (21 Messen u. a.) für den Gesamtpreis von 1100 Thlr. bewilligt, auf einen Vortr. vom 18. April 1802 hin, dem ein Memorial der Witwe (v. 12. März) beigelegt war: »Gedrunen von Witwen- und Muttersorgen, wage ich es, diese Überreste eines Talents, welches Ew. Churfürstl. Durchl. grossmüthigster Huld und Protection seine ganze Belebung, Bildung und Nahrung verdankte, und in seinen Kunstproducten das auszeichnende Glück höchstdero huldreichsten Beyfalls genoß, Höchstdenenselben mit der unterthänigsten Bitte um eine gnädigste Vergütung zu Füßen zu legen« (Loc. 2427 XV). Vgl. noch »Kanzley Acta, des verstorbenen Kapellmeisters J. G. N.s Nachlaß und unmündige Kinder betr.« 1802/05: darin die Vermögenssicherung für die Kinder, die Übernahme der Vormundschaft über die drei unmündigen Kinder durch die Witwe.

³ Proelß, S. 241, und Cahn-Speyer, S. 46; beide mit Hinweis auf die Allg. Mus. Ztg. III, Sp. 785. Die betr. Notiz besagt zwar in der Tat, daß schon

Die Betrachtung der Musik- und Theaterzustände dieses Zeitraumes hat von den Resultaten des II. Kapitels auszugehen. Auch in dieser Periode bleiben die Besoldungsverhältnisse zunächst noch niveaundrückend, die Gehälter tiefer als an manchem kleineren Hof, die im Reglement »pro futuro« vorgesehenen Zahlen durchschnittlich unerreicht¹. So lassen sich gutgestellte auswärtige Künstler von der Annahme eines Dresdner Angebots abhalten², sofern sie nicht durch den alten Ruhm der Dresdner Kapelle bestimmt und durch die Aussicht auf häufigen Urlaub beruhigt, vorläufig mit einem geringeren Lohn vorlieb nehmen, wie es 1789 der Schwedter Flötist Prinz tut. Immerhin wird, im Gegensatz zu früher, zur reglementgemäßen Besoldungshöhe oder zu besseren Gehaltssätzen aufgestiegen, wenn es gilt, bewährte Kräfte oder hoffnungsvolle Anwärter davon abzuhalten, »anderwärts ihr Glück zu suchen« (wie es in den Akten öfters heißt). Darüber hinaus werden schon mit Anfang der 80er Jahre einige Künstler ersten Ranges für die ersten Pulte gewonnen: der genannte Flötist Prinz, der Cellist Jean Tricklir³, der Bologneser Geiger Christoforo Babbi, der die nach Pensionierung von Lehneis 1776 nur provisorisch durch Hunt besetzte Konzertmeisterstelle nach einem vorhergehenden Probejahr 1782 erhält.

Dem Engagement dieses Geigers (das 1791 in ein lebenslangliches umgewandelt wird) liegt deutlich die Absicht zugrunde, eine allmähliche Reorganisation der Kapelle einzuleiten und den Faden, der in den krisenhaften Jahren 1776/80 angespannen worden war (s. o.), unter günstigen Bedingungen wieder aufzunehmen. Babbis Führung ist es zu danken, wenn das Zusammenspiel in dem folgenden Zeitabschnitt »sowohl an Accuratesse als an Execution« bedeutend gewinnt (Votr. 10. Mai 1789)⁴. Babbi erhält dazu in allen Organisationsfragen gleiche Rechte wie die Kapellmeister⁵. Er weist auf

Aug. 1801 ein Vertrag mit Paër abgeschlossen worden sei; aber es handelte sich dabei vorerst nur um Komposition und Direktion einer Oper jährlich, überdies um einen Parallelvertrag zu dem Vertrag der als Star engagierten Riccardi Paër. Über die schließliche Fassung des Paërschen Vertrages von 1802, die durch den inzwischen erfolgten Tod Naumanns beeinflusst wurde, vgl. ZfM IV 239.

¹ Nic. Hunt bekommt noch 1778, obgleich er bereits mehrere Jahre Konzertmeisterstelle vertritt, nur 500 Thlr.

² Der herzogl. Zweibrückensche Fagottist Renner läßt einen Dresdner Antrag drei Jahre lang unbeantwortet! (Votr. 7. Sept. 1780).

³ Vgl. dazu die Dresdner Notiz in Cramers Mag. d. Mus. (I 583) vom 1. April 1783.

⁴ 1797 (Votr. 18. März): Babbi, »dessen Talent und Arbeit in Rücksicht seines Gehaltes vielleicht immer noch nicht in ganz gleichem Verhältnis gegen die Besoldung anderer Virtuosen stehen dürfte, und dessen unermüdeten und in diesem Falle so wesentlich und auszeichnend nützlichen Diensteifer ich nicht genug rühmen kann...«. Vgl. auch Engländer (Zur Musikgesch. Dresdens...), ZfM IV 243; Mannstein (Denkwürdigkeit...), S. 45.

⁵ Er nimmt z. B. selbständig die Überordnung eines Oboisten vor. Auf

alle Schäden mit größerem Nachdruck und daher größerem Erfolge hin; er sorgt dafür, daß auch innerhalb der durch pekuniäre Erwägungen gegebenen Schranken die Besetzungsforderungen wenigstens des alten Reglements einigermaßen erfüllt werden (sei es auch nur durch möglichstes Ausnutzen des Supernumerarsystems), und daß bei Neuanstellungen durch strenge Prüfungen ein guter Nachwuchs gesichert wird. Den erhöhten Sorgen um Quantität und Qualität der Geigen im besonderen¹ entspricht es, wenn die Mindestansprüche für die Geigenbesetzung in der Oper von 8 auf 10 hinaufgeschraubt werden. Ähnlich werden 1788 und später wiederholt 4 Kontrabässe und die durch das Reglement geforderten 4 Bratschen für die Kirche als »unumgänglich« nötig bezeichnet: ein Beweis, daß die Aufmerksamkeit des Konzertmeisters ganz ebenso auf die tiefen Streichinstrumente gerichtet war, schon längst die Schmerzenskinder der Kapellmeister².

Immer häufiger und nicht selten mit Erfolg wird in diesem Zeitabschnitt in den »Vorträgen« die Einstellung neuer Supernumeräre oder das Aufrücken bisheriger Supernumeräre in reguläre Stellen empfohlen. Eine stehende Erscheinung der »Berechnungen« aber bilden jetzt die für ganz geringes Entgelt »geleisteten Dienste« von Aushilfsmusikern, vor allem bei den Bläsern. Hier kommt das hohe Niveau der Militärmusik in jener Periode zustatten³, das damit auch für Dresden bewiesen ist. An erster Stelle stehen die Oboisten der Leibgrenadiere und die Jagdpfeifer. Das späte Engagement aber, das als Aussicht winkte, wird, trotz der Unzuträglichkeiten, die sich durch den Doppeldienst ergaben⁴, so lange, wie nur irgend möglich, hinausgeschoben⁵. Das Vorhandensein einer vollwertigen Hilfsquelle hatte also doch die bedenkliche Wirkung, daß einzelne wichtige Bläserstellen lange Zeit offiziell nicht besetzt wurden. Es kostete Mühe, endlich beim Kurfürsten 1794 die reguläre Einstellung von zwei Klarinetten durchzusetzen. Auch das überrascht nicht, daß

seine Befürwortung hin wird ferner 1787 Anton Teyber aus Wien als Hoforganist gewählt.

¹ »... zur Beybehaltung jener Tonstärke und jener Bogenstrichs-Präzision, wodurch sich die churfürstl.: Capelle gegen andere dergleichen bey verhältnismäßiger minderer Anzahl stets und bis hierher so vorzüglich auszeichnete« (Votr. 10. Mai 1789).

² Der Directeur sagt im Votr. v. 13. Nov. 1779, daß ihm »wegen Verstärkung derer Bässe von denen Compositeurs zu verschiedenen Mahlen die dringendste Vorstellungen gemacht worden«.

³ Vgl. Kretzschmar, DDT XLII, S. VII ff.

⁴ Bei der Truppe mußten sie vielfach zwei Instrumente spielen (so Trompete und Horn), was die »Embouchüre« schädigte (z. B. Votr. 25. März 1789).

⁵ Im Kanzleiber. 1. Juni 1804 (2427 XVI) heißt es von einem Violinisten Salomon: er habe erst während des siebenjährigen Krieges bei den Cheveaulégers, dann als Jagdoboist, zusammen einige 40 Jahre (!) gedient, bevor er in die kurfürstl. Kapelle als Geiger aufgenommen worden sei.

noch unter Paër 1803 bei Benötigung von Posaunen¹ einige Stadtpfeifer ausgeborgt werden müssen, daß 1802 die Anstellung eines Harfenisten (die in andern Hoforchestern längst geschehen war) abgelehnt wird².

Viel bedenklicher als in Orchesterdingen stand es zu Beginn dieses Zeitraumes mit dem vokalen Gebiete. Ehe auch hier ein Aufschwung erfolgt, war es noch zu einer Krise gekommen: 1779, also in dem Jahre, wo infolge Fortfalls der Bustellischen Hilfskräfte — die Truppe war 1778 entlassen worden — der Kirchengesang in seinem wahren Zustande, ganz besonders bei dem anspruchsvollen Dienst in der Karwoche bloßgestellt war, mußte der Directeur erklären, daß die Kirchenmusik wohl »nächstens ganz stillstehen« würde³. Mit seinen weitgehenden Reformvorschlägen dringt er zwar keineswegs durch, soweit es sich dabei um die Annahme von »wirklichen Kirchensängern« aus Italien handelt⁴; eine einigermaßen befriedigende Lösung für die Fragen der Kirchenmusik ergab sich aber dann bald im Zusammenhang mit den neuen Opernplänen.

Die dadurch erforderliche Aufstellung eines neuen Sängersonals sollte überdies den Hofkonzerten zugute kommen, die bereits während der langen Anwesenheit des Prinzen Heinrich von Preußen und vieler preußischer Offiziere in der Kriegszeit 1778/79 neu belebt worden waren⁵. Es zeigt sich das an der größeren Zahl der Kammer- und Tafelmusiken⁶, an dem breiteren

¹ S. auch Naumanns »*Amore giustificato*« (s. S. 351³). Bei der Aufführung von Mozarts »*Flauto magico*« 1794 z. B. dürfte die Posaune kaum benutzt worden sein (vgl. die Bemerkung zur Aufführung des Mozartschen Requiems 1800 unter Gestewitz in der Allg. Mus. Ztg. II, Sp. 296 ff.). Dagegen wurden unmittelbar vor jener Aufführung neue Bassethörner angeschafft (s. »Berechnng.« 1793).

² ZfM IV 221.

³ Vgl. den Vortr. 26. Febr. 1779 (wörtl. Abdr. bei Haas, Schürer, S. 272): »... Ew. Churfürstl. Durchl. haben geschickte Compositeurs und ein gut eingespieltes Orchestre, allein beyde bleiben ohne Nutzen, wenn die Absicht ihrer eigentlichen Bestimmung, durch Mangel derer Stimmen wegfallen muß ...« usf.

⁴ »... welches durch den Compositeur Schuster, da er in denen verschiedenen Conservatoriis junge Sänger, welche starke Stimmen haben, aussuchen kan, zu bewerkstelligen seyn wird.«

⁵ Vgl. die Dresdn. Merkw., z. B. 1778, S. 95 und 1779, S. 35.

⁶ Einen Fingerzeig geben diejenigen Posten der ganz- oder halbjährlichen »Berechnungen« der Akten, die sich auf Klaviertransporte zu Kammermusiken beziehen. So 1785/86: drei Doppelflügel zu reparieren und die Clavecins zu 10 Kammermusiken und Proben hin- und zurücktragen. 1787/88: die Clavecins zu 7 Tafel- und Kammermusiken. 1786/87: der große Opern- und der Secundo-Flügel zu 4 maliger Kammer- und Tafelmusik. 1792: Transportierung des Flügels zu drey Tafelmusiken. — Die genauen Daten für die ganz- oder halbjährlichen »Berechnungen« der Akten, auf die im folgenden wiederholt Bezug genommen wird, sind für die hier in Frage stehende Zeit 1777/1801: Mich. (17) 77/Ost. 78: (Loc. 910) VI 40; Ost./Mich. 78: VI 78; 78/79: VI 142; 79: VI 164; 79/80: VI 219; 80: VI 290; 80/81: VII 36; 81: VII 97; 81/82:

Rahmen¹. Von bedeutenden Gästen erscheinen jetzt die schon von früher her beliebten Sängerinnen Mara² und Hellmuth³, die Sängerin Lussini⁴, der dänische Kammervirtuos und Flötist Zielche⁵, der auf der Glasharmonika berühmte Chladni⁶. Auch der junge Himmel (1787), Haßler (1788)⁷ und bekanntlich auch Mozart (1789) spielen vor dem Kurfürsten. Ein ausgedehntes persönliches Musizieren des Kurfürsten, für welches Klaviermusik (für ein oder zwei Klaviere) und Kammermusik mit Klavier in Betracht kommen, ergibt sich auf Grund der »Berechnungen« mit Deutlichkeit. Es ist auch für den regelmäßigen fast halbjährlichen Aufenthalt in Pillnitz nachweisbar⁸, wohin der Kurfürst,

VII 135; 82: VII 173; 82/83: VII 247; 83: VII 277; 83/84: VIII 42; 84; VIII 80; 84/85: VIII 104; 85: VIII 163; 85/86: VIII 267; 86: VIII 291. 86/87: (Loc. 383) IX 49; 87: IX 95; 87/88: IX 155; 88: IX 211; 88/89: (Loc. 911) X 41; 89: X 89; 89/90: X 179; 90: X 207; 90/91: XI 74; 91: XI 135; 91/92: XI 220; 92: XII 3; 92/93: XII 42; 93: XII 124; 93/94: XII 166; 94: XIII 2; 94/95: XIII 42; 95: XIII 79; 95/96: XIII 108; 96: XIII 154; 96/97: XIII 208; 97: XIV 2; 97/98: XIV 49; 98: XIV 79; 98/99: XIV 159; 99: XIV 239; 99/1800: XIV 333; 1800: XIV 379; 1800/01 ff. (Loc. 2427) XV (unfolliert).

¹ Wie es sich aus dem Repertoire ergibt, aber auch z. B. aus dem Aufgebot mehrerer Clavecins: s. vor. Anm.; ferner 1783/84: den zu den Kammermusiken und Proben gebrauchten Doppelflügel reparieren; 1785: 2 große Doppelflügel repariert und zu den Kammermusiken hin- und zurücktragen. — Konzerte fanden »in den Zimmern« des Kurfürsten, der Kurfürstin und Maria Antonias statt.

² Theaterjournal für Deutschl., 12. Stück, S. 69. Auszüge aus Briefen, Dresden, den 19. März 1779: »Madam Mara aus Berlin, ist seit einiger Zeit hier in Dresden, wo mich der jetzige Krieg auch hingebracht hat; in dieser Zeit hat sie nicht nur bey des regierenden Kurfürsten Durchl. über der Tafel, sondern auch bey der verw. Kurfürstin königl. Hoheit in einem hierzu angestellten Concerte mit dem größten Beifall gesungen ...«

³ Magaz. d. sächs. Gesch. 1785, S. 52: »Die berühmte Kurmainz. Sängerin Mad. Hellmuth, ließ sich am 15. Dez. bei Hofe in 2 Italienischen Arien hören, und gefiel so wohl, daß Se. Chfl. Durchlaucht sie noch einmal zu wiederholen verlangte, aber auch mit einer goldenen Dose und 100 Stück Dukaten belohnte, Hr. Capellmeister Naumann spielte dabei auf der Harmonica, die Herren Triklir und Besozzi gaben, ersterer ein Violoncello-, letzterer ein Oboe-concert.«

⁴ »Berechnung« 1793: Text z. d. Kammermusik so bey der Anwesenheit der Sängerin Lussini gegeben worden, kopieren.

⁵ 21. Dez. 1781 innerhalb eines »großen Concerts bey Hofe«; er wird mit einer goldenen Tabatière belohnt, vgl. die Dresdn. Merkw. 1781, S. 3. Dasselbst werden noch andere auswärtige Gäste der Kammermusik genannt.

⁶ »Berechnung« 1790/91: Transportierung der Harmonika des Dr. Chladni nach Hofe und von da zurück.

⁷ S. S. 121².

⁸ Nach dem Kanzleiber. 19. Febr. 1805 (2427, XVII) war der Hoforgelbauer Treubluth seit 1778 während des Sommeraufenthaltes des Kurfürsten in Pillnitz (durchschnittl. 22 Wochen) regelmäßig mit dem Klavierstimmer Gräbner 2 mal die Woche dorthin gefahren »zur Stimmung Höchstdero musikalischer Instrumente«.

ebenso wie nach Moritzburg¹, Kammermusiker oder auswärtige Virtuosen gern kommen ließ.

Im Oktober 1779 sprechen die »Berechnungen« von der Reparatur von Flügeln, »welche für die aus Italien erwartende neue Sänger und Sängerinnen unumgänglich nöthig«². Um diese Zeit also waren die Vorbereitungen für Eröffnung der Oper bereits in vollem Gange, die unter wesentlich veränderten Bedingungen wieder einsetzen sollte³. Der Vertrag mit A. Bertoldi, dem neuen Impresario, sieht eine erhöhte Subvention vor und zugleich einen gesteigerten Einfluß des Hofes auf Zuschnitt der Aufführungen wie auf Zusammensetzung des Personals, das in der Folge leistungsfähiger und zugleich zahlreicher wird⁴.

Daß für den Sänger der Oper die Personalunion mit dem Sänger der Kirchen- und Kammermusik jetzt mehr noch als zuvor Gültigkeit hatte, versteht sich nach dem Gesagten von selbst⁵. Soweit die Kirche in Betracht kommt, handelte es sich darum, die Kräfte zweiten Ranges als Chorverstärkung (Ripieni) oder in anspruchslosen Versetztesängen heranzuziehen, die ersten Sänger aber für wichtige Soli in Messe, Offertorium und besonders Osteroratorium. Umgekehrt wirkten einzelne der »wirklichen Kirchensänger« in der Oper mit: im Chor, in kleinen Partien, zuweilen in Hauptrollen als zweite Besetzung. Solches Gegenseitigkeitsverhältnis war jetzt weniger bedenklich als früher: die Auswahl war eine größere und, je mehr man sich dem Jahrhundertende nähert, desto mehr galt für die Sänger ein höherer Maßstab. Die Kirchenmusik konnte damit wieder auf eine breitere Basis gestellt werden. Es läßt sich jetzt übrigens auch wieder der aus der Hassezeit bekannte⁶ Brauch feststellen, den Proben zum Osteroratorium die Form eines Hofkonzertes zu geben⁷.

Was die Oper im besonderen betrifft, so sind die gesteigerten Ansprüche und die unmittelbare Einflußnahme des Hofes auch außerhalb des Sängersischen zu spüren, am meisten in der wach-

¹ »Berechnung« 1796: Dem Posthalter Schönfeld einige Musiker nach Pillnitz und Moritzburg zu fahren. Bei der Tafelmusik in diesen Schlössern ließ der Kurfürst mit Vorliebe Orchesterkandidaten vorspielen (z. B. 1797 den jungen Babbì).

² Von nun an werden den Sängern der Oper regelmäßig vom Hof aus Flügel zur Verfügung gestellt.

³ Die offizielle Eröffnung erfolgt erst im Oktober 1780. Aber schon am 4. Aug. wird erstmalig in Pillnitz eine Opera buffa gegeben (Dresdn. Merkw. 1780, S. 60).

⁴ Die häufig wechselnden Namen werden jetzt in den jährlichen Etataufstellungen der Acta »das kl. kurf. Theat.« verzeichnet. Vgl. noch ZfM IV 228 ff.

⁵ Vgl. auch ZfM IV 204 u. 231 (Benellis Vertrag).

⁶ Vgl. Auserl. hist. Kern Dresdn. Merkw. 1755, S. 25.

⁷ Dresdn. Merkw. 1781, S. 30: »Am 9. April wurde in Ihre Durchl. Churfürstin Zimmern das auf den Osterheiligen Abend in der Churf. Hof-Capelle aufzuführende vortrefflich gesezte Oratorium *La Conversione di Sant Agostino* zur Probe gesungen.«

senden Sorge um eine Inszenierung von künstlerischem Wert. Sie bestimmt 1782 dazu, den Maler Joh. Bened. Theile, vordem an der Meißner Porzellanmanufaktur, als »Theatralischen Mahler« anzustellen, unter gleichzeitiger Ernennung zum »Professore in der theatralischen Perspective bey der Academie der Künste«, nachdem er zuvor eine Reise nach Italien mit kurfürstlicher Unterstützung gemacht hatte. Seit dem Beginn seiner Tätigkeit stellt sich die Dresdner italienische Oper mit Entschiedenheit auf die »Milieubühne« ein, mit ihrem Reichtum an realistischen wie an romantischen Wirkungen¹. Die neueren Bestrebungen werden später (seit 1792)² von seinen beiden Nachfolgern aufgenommen, dem Landschaftsmaler Jentzsch und dem Architekten Winkler, einem Schüler Theiles. Sie sollten mit den Bühnenbildern zu Naumanns letzter Oper »*Acis e Galatea*« einen besonderen Erfolg haben (s. u.). Um 1800 ist Interesse und Empfindlichkeit in Fragen der Inszenierung bei dem Dresdner Theaterbesucher außerordentlich rege³.

Für den Zuschnitt der Opernaufführungen dieses Zeitraumes bleibt noch zu bemerken, daß die Zwischenaktsmusik in der Opera buffa jetzt allgemein wird⁴, daß zuweilen eine Mozartsche Arie, eine Arie auf deutschen Text eingelegt wird⁵; daß um 1800 Chor und Statisterie eine Stärke, szenische Wagnisse einen Grad erreichen, wie sie zu den Größenverhältnissen des *Piccolo teatro* nicht mehr recht passen, an dem übrigens 1783 und 1793 Erweiterungsbauten vorgenommen worden waren⁶. Es kommt dahin, daß man 1804, in der Zeit Paërs, ernsthaft den Plan erwägt, das große Opernhaus wieder zu den gewöhnlichen Vorstellungen einzurichten⁷.

¹ Neue Dresdn. Merkw. 1792, S. 28 u. 1793, S. 211 ff. (»Bemerkungen über das Theater-Costume«). Vgl. R. Engländer, Zum Aufführungsstil der Dresdner Oper gegen 1800 (Der Zwinger, Hgb. Dr. K. Wollf, IV H. 23) und ZfM IV 234 ff. S. auch S. 168¹ u. S. 358.

² Vgl. auch den kurzen Nekrolog für Theile im Journ. d. Lux. u. d. Mod. 1797. S. 406.

³ Über Geschmacklosigkeit des Kostüms wird z. B. bei der Aufführung von Naumanns »*Acis*« geklagt (Allg. Mus. Ztg. 1801, Sp. 562). Vgl. ferner Journ. d. Lux. u. d. Mod. 1802, S. 283 u. 401 (zu Mayrs »*Lodoiska*« in Dresden).

⁴ S. S. 106. Schon in früheren Jahren wurde im Kurf. Theater zuweilen in den Aktpausen der Buffa ein Geigen solo u. dgl. vorgetragen, so durch den jüngeren Hunt (Reichardt, Briefe ... 1776, II 120) oder »durch den berühmten Violinisten Herrn Lolli ... 2 Konzerte« (Dresdn. Merkw. 1775, S. 31).

⁵ Aus der »*Entführung*« und »*Figaro*« (Mad. Allegrandi) bzw. aus »*Hieronymus Knicker*« (Bonaveri) in Opern von Paisiello und Cimarosa, vgl. Dresdn. Merkw. 1795, S. 322, 378.

⁶ Vgl. den Bericht: »Von dem italienischen Singspiel in Dresden« in der Allg. Mus. Ztg. I, Sp. 329 ff.; Journ. d. Lux. u. d. Mod. 1802, S. 280; Vtr. 30. Okt. 1804 (Loc. 2427, XI, Acta »*Schausp.*«): »... in den letzten Jahren mehrere neue große Opern aufgeführt worden, welche einen sehr beträchtlich mehreren und Bertoldis Kräfte und Einnahmen übersteigenden Aufwand zur Garderobe u. den Choristen u. Statisten verursacht hätten.«

⁷ Vgl. ZfM IV 236.

Diesem Um- und Aufschwung des äußeren Musik- und Theaterbetriebes entspricht das Repertoire. In der Kirchenmusik herrscht zwar weiter — wie übrigens im gewissen Umfang noch heutzutage — die Wahrung der Hassetradition als latentes Gebot und damit zugleich der Grundsatz einer ausgesprochen örtlichen Dresdner Produktion. Aber wie die Erneuerung des Repertoires durch die Kapellmeister jetzt in größerem Maßstab geschieht, so entfernen sie sich in ihren Hauptarbeiten stilistisch allmählich immer mehr von Hasse, gehen womöglich, in der Gesamtanlage und im Instrumentalen besonders, über das hinaus, was sie in ihren Dresdner Opern geleistet haben, so nach Cahn-Speyers Nachweis Seydelmann in der »*Morte d'Abele*« (1801). Wenn Ende des Jahrhunderts neben dem Lob der technischen Ausführung der Kirchenmusik starke Kritik an ihrer Exklusivität im Repertoire laut wird¹, so ist sie berechtigt, soweit damit das Vorenthalten von Individualitäten gemeint ist², ist aber nur oberflächlicher Art und ein Zeichen von Voreingenommenheit, insoweit sie gleichzeitig den Vorwurf reaktionären Erstarrens in sich schließt³.

Auffallend ist, seit dem Eintritt Babbis, die Sorge um Erneuerung in dem rein orchestralen Teil der Kirchenmusik. Mit ihm zusammen ist die Literatur »zu denen Zwischenakten der opera buffa« zu nennen, die schon 1776 im Etat erwähnt wird⁴. Ist für die wenig belangvolle Zwischenaktmusik in Oper und Schauspiel auch dieser oder jener Satz einer Sinfonie mit benutzt worden, und deckt sich die Literatur für die Kirche teilweise mit derjenigen der Hofkonzerte⁵, so war doch ein Sonderprogramm in

¹ Allg. Mus. Ztg. 1801 (abgedr. b. Proelß, S. 237); Werden, Mus. Taschenbuch auf das Jahr 1803, S. 191.

² Nach den »Berechnungen« kommen für vereinzelte Aufführungen in Betracht: Galuppi (1790/91 ein Requiem), Sarti (1791 ein Psalm), Haydn (1782/83) und Rodewald (1790) mit je einem Stabat mater, Preindl (1802/03 2 Messen), Paisiello (mit seiner »*Passione*« für das Osteroratorium), daneben auch aus dem ersten Drittel des Jahrhunderts Vinci (1778 Miserere, Kyrie Gloria, Tedeum), Pergolese (1784/85 Salve regina), G. Reuter (1781/82 3 Messen), sogar Händel (1780/81 ein Tedeum); schließlich als älteres Dresdner Lokalgut die »musica sacra« des alten Heinichen (1791/92), vgl. dazu 910, VIII 278: durch Res. 12. Aug. 1786 hatte der Kurfürst für 66 Thlr. 16 Gr. eine Reihe originaler Kirchenmusiken von Heinichen aus dem Besitz Schusters gekauft, der sie »successive« erworben und »nicht zu benutzen weiß«.

³ Die Notwendigkeit einer kompositionstechnischen Rücksichtnahme auf die Akustik der kath. Hofkirche veranlaßte im übrigen später auch noch Weber in seinen Dresdner Messen zu bewußter Beachtung Hassescher Grundsätze.

⁴ 910, V 105: Fr. N. Hunt für gelieferte und kodierte 54 Stück neue Plöcen in Partitur zum Gebrauch bei der Opera buffa (24 Thlr. 14 Gr.).

⁵ Wiederholt heißt es in den Berechn.: Sinfonien für die Kirche und Kammermusik (z. B. 1786: Babbis) oder allgemein »für die Hofkapelle« (1801). Bei der Tauffeierlichkeit in der Hofkirche für die Tochter des kurfürstl. Paares wird am Schluß ein »herrlich Soloconcert von dem berühmten Besozzi« gespielt (Dresdn. Merkw. 1782, S. 127).

beiden Fällen vorhanden: der Oper in sogenannten »Mittelpiècen«¹ komponierender Kapellmitglieder. Von diesen treten hier auf: Nic. Hunt (1780/81: 20 neue Mittelpiècen), Babbi (zuerst 1786), der Bratschist Jos. Schubert², der Kontrabassist Franz Ant. Schubert³. Der Kirche dienten als Formen Sinfonien, daneben auch Konzerte der älteren Art⁴ und das weihnachtliche »Pastorale«. Als Komponist kommt zu den genannten Kapellmitgliedern, die hier bedeutenderen, aber auch besser honorierten Aufgaben gegenüberstanden, als weiterer Dresdner: der Stadtorganist und nachmalige Kreuzkantor Chr. Ehr. Weinlig (1782/83: 7 gelieferte Kirchensinfonien). Später treffen wir auf die Wiener Haydn und Vanhall⁵. Von Pleyel findet sich eine, von Carl Hunt jun. für den Kirchendienst eingerichtete Klavierfuge (1797/98). Von [Joh.] Stamitz werden 1781/82, von Abel 1779 einige Sinfonien »für die Kirche erkaufet«.

Das Repertoire der Kammermusik setzte sich zusammen aus Sinfonien (wie sie eben schon für die Kirchenmusik erwähnt wurden), aus Opernouvertüren, Konzerten mit Orchester (vorwiegend für Klavier) und einer Unmenge Kammermusik im eigentlichen Sinne (Streichquartett; ferner Quintett, Quartett, Trio, Divertimento, Sonate, größtenteils für Klavier und Streicher). Hier ist generaliter zu bemerken, daß eine strenge Scheidung von Kammer-, Tafel- und (so weit die Literatur mit Klavier in Frage kommt) Privatmusik des Kurfürsten nicht durchführbar ist.

Es treten zu den genannten, besonders mit Sinfonie-Aufträgen bedachten Kapellmitgliedern — unter ihnen ausnahmsweise der neu-engagierte Flötist Adam (s. S. 395) — noch die Kapellmeister. Naumann (Violinsonaten, Konzerte für Klavier mit Orchester usw.) und Schuster stehen dabei Seydelmann weit voran. Was das Gros der Kammermusik, die von auswärts »verschriebenen« Stücke betrifft, so fällt das Programm durch sein unentwegtes Streben nach Modernität auf.

¹ Auch die Bezeichnungen: Theaterpiècen (1786), Piècen zur Oper (1796), Mittelstücke zur Oper (1792/93) und Sonatinen (1801/02) kommen vor.

² Berechn. 1792: »Dem Cammer-Musico Joseph Schubert für die Compnierung besonders fleißig ausgearbeiteter 12 Mittelstücke, für welche auf Schuberts Ansuchen und besonders des Capellmeisters Naumann angelegentlichst beygebrachtes Zeugnis ihrer Güte, jedoch nur für dieses einzige Mal eine höhere Summe als gewöhnlich bewilligt worden«; nämlich 20 Rthl., was also für 12 Zwischenaktstücke schon als hoch galt.

³ 1796: 12 Piècen zur Oper (dazu eine Sinfonie zum Kirchendienst); zus. 27 Thlr.

⁴ Auf die Kirche direkt bezieht sich wohl 1778/79 der Posten: dem Capellmeister Naumann vor verschriebene und abgelieferte Concerts von Corelli, Händel und Geminiani nebst anderen dergl.

⁵ 1781: 2 Sinfonien von Vanhall, »welche für die Kirche erkaufet«; 1784: 6 von v. König zur Kirche erkaufte Haydn'sche Sinfonien, 1788: aus den Stimmen in Partitur setzen: die 6 Sonaten con un introd. ed un terremoto sopra le Sette ultime parole del N. R. in croce v. Haydn.

Von 1780 an bis zu Beginn des neuen Jahrhunderts haben in wachsendem Maße die Wiener das Übergewicht. Unter ihnen, neben dem seit 1787 ganz regelmäßig mit Kammermusik oder Klavierkonzerten zu treffenden Modekomponisten Pleyel, ganz besonders J. Haydn, nicht nur mit äußerst zahlreicher Kammermusik, sondern (als beinahe einziger Wiener) auch mit Sinfonien¹, und Mozart, seit 1786 mit viel Kammermusik und immer neuen Konzerten (wohl vorwiegend für Klavier)². Das ständige Vorkommen des Namens Mozart läßt am besten erkennen, wie einseitig das übliche summarische Urteil über die Musik am Hofe Friedrich Augusts III. ist³. Neben den Österreichern, besonders Wienern, die vom Ende der 80er Jahre an die meisten Jahrgänge allein bestreiten (reich zumal an »Kammermusik«)⁴, erscheinen, vor allem im ersten Jahrzehnt, in Sinfonie wie Konzert Italiener⁵ und Komponisten des norddeutschen Kreises⁶. Unter den letzteren steht Ph. E. Bach⁷ als Autor von Konzerten, Sinfonien oder Orchestersonaten, Trios an erster Stelle, mit einer Ziffer, die der der beliebtesten Wiener un-

¹ Zuerst 1778: ein Konzert von Haydn neben anderen »auf höchsten Befehl für Ihre Churfürstl. Durchl. durch Peter August bestellte Musicalien«. 1781 zum ersten Male: 2 Sinfonien von Haydn; 1786, 87 u. 88: eine bzw. zwei; 1795/96: dem Oberauditeur Hebenstreit f. Überlassung einer Sinfonie von Haydn. S. auch vorige Anm.

² Letztere seit den 90er Jahren fast regelmäßig, so 1800: 2 Klavierkonzerte von Mozart aus den Stimmen in Partitur setzen.

³ Proelß spricht ganz allgemein von einer Vorliebe für die Opera buffa. Cahn-Speyer, S. 17, übertreibt noch die Bedeutung der oberflächlichen Angaben Hermanns (a. a. O.), die schon Fürstenau (S. 149/50) kritiklos abdruckt. Die mündlichen Mitteilungen eines angeblich Eingeweihten, auf die sich Hermann in seiner im Todesjahr des Kurfürsten verfaßten »biographischen Skizze« beruft, besagen gerade für die Zeit Naumanns so gut wie nichts.

⁴ [Die häufig wiederkehrenden Namen hier durch (!) ausgezeichnet]: Zuerst zwischen 1777/80: Dittersdorf, Wagenseil, Duschek. Zuerst zwischen 1781/90: Hoffmeister (!), Vanhall (!), Albrechtsberger, Kotzeluch (!), Rosetti, A. Theyber. Zuerst zwischen 1791/1800: Wessely (Johann?), Krommer (!), Pichel, Gelinek (!), Beethoven (1795/96: 3 Trios; 1797: Variationen; 1802/03: 2 Konzerte).

⁵ Zwischen 1777/80: Cambini, Giordani. 1781/90: Anfozzi, Sarti, Martini, Ottani, Luccesi (durchgängig Sinfonien), 1782/83 bzw. 86: durch Babbì aus Italien geschrieben; ebenso 1784/85: dem Konzertmeister Babbì »für 6 aus Italien verschriebene Sinfonien von unterschiedenen Meistern«; Boccherini, Rauzzini, Galuppi. Zwischen 1791/1800 nur Viotti (ein Konzert, 1796). Im übrigen sind die Italiener nun völlig durch die Österreicher verdrängt.

⁶ Zwischen 1777/80: Binder (wohl der Dresdner Aug. Sigm. Binder jun.), Reichardt, Löhlein, Nichelmann, Eichner, Benda. Dazu Baldenecker, Lange. Zwischen 1781/90: E. G. Wolff, Rolle, Vierling, Baumbach, Beckmann, Bahn, Telliger. Zwischen 1790/1800: Müller (wohl Aug. Eb. M., Hillers Nachfolger), Haake (wohl Carl H., der Konzertmeister des Prinzen Heinrich v. Preußen). Dazu s. auch die Namen: Münchhausen, Hennig, Pfeiffer, Hennerlein, Distler, Fedor.

⁷ Obwohl die »Berechnungen« meist keinen Vornamen nennen, dürfte es sich ausschließlich um Phil. Em. handeln.

gefähr entspricht. Die Mannheimer Stamitz [Carl?] und Richter treten nur ein einziges Mal auf¹. Schobert 1778 mit 6 Sinfonien und 3 Quartetten.

Anzuschließen ist die vokale Sololiteratur, die, wie in dem früheren Zeitraum, von fremden oder höfischen Sängern geboten wurde. Auf Grund der Berechnungen kommen dafür zunächst in Betracht Einzelstücke aus aktuellen italienischen Opern², ferner — ohne genaue Titelangabe — *Airs françois* (1777/78 u. 1785), Solokantaten in verschiedenen Sprachen. Für die letzten gibt, ebenso wie für deutsche »Lieder und Gesänge beym Klavier«³, die örtliche Produktion (an der Spitze Naumann selbst) Beispiele genug. Überdies sind aber zweifellos einige der, in Dresden höchstens von auswärtigen Truppen, nicht aber offiziell aufgeführten Partituren, die die »Berechnungen« aus dem Bereiche der Opern- und Kirchenmusik, als für den Kurfürsten kopiert, in großer Zahl nennen, der Kammermusik zugänglich gemacht worden, Anschaffungen, die zunächst für das Privatstudium des Kurfürsten berechnet waren⁴. In höchst charakteristischer Ergänzung des früher Gesagten stehen hier die neuesten Partituren von Opern und Kirchenwerken der verschiedensten Nationen, oft unmittelbar nach ihrem Erscheinen. Ganz besonders ist das bei der deutschen dramatischen Literatur der Fall. So finden sich zwischen 1778 und 80 G. Bendas und Schweitzers Werke, die bei Seyler gegeben worden waren und dann in einzelnen Fällen in das Repertoire der ersten Bondinischen Jahre aufgenommen wurden. Aber auch Werke, für die Aufführungen in Dresden überhaupt nicht nachgewiesen sind, wurden angeschafft, so der »*Günther v. Schwarzburg*« (1778/79), dann Rolles »*Idamante*«, Neefes »*Sophonisbe*« (1786/87), Fr. Bendas »*Orpheus*« (1790). Partituren Glucks⁵ und Piccinis »*Roland*«, der schon 1778/79 nachweisbar ist, gehören hierher. Auf religiösem Gebiet erscheinen neben Naumanns deutschen Werken wieder mehrfach Ph. Em. Bach (so die »*Himmelfahrt Jesu*« 1791/92); ferner Grauns »*Tod Jesu*« (1785/86), die »*Befreiung Israels*« (1786/87), die Partitur einer Kantate von Herklotz (1798/99), die »*Schöpfung*« (1800). Von älterer Literatur (die wie die zuletzt genannten Arbeiten für den katholischen

¹ 1779/80: 6 Quart. v. Stamitz [!], 1780: Konz. v. Richter. Ferner: Sterkel.

² Z. B. 1790: Arien aus »*Una cosa rara*« und »*L'arbore di Diana*«. 1783/84: Terzett aus »*L'italiana in Londra*«.

³ Dergl. summarische Bezeichnungen ohne Nennung von Namen z. B. 1779/80 und 1781. Hierher noch gehörig 1791: Hillers geistliche Arien; 1788: »zwei deutsche Kantaten«; 1786/87: Arien aus dem »*Alexanderfest*« von Händel.

⁴ Friedrich August spielte noch als 76jähriger täglich eine Stunde Partitur (H. Volkmann, Neues über Beethoven [1904], S. 56). Zu Beethovens Freude gehörte der König übrigens zu den Subskribenten auf die Ddrr-Messe (s. ebenda).

⁵ »*Paris*« u. »*Orfeo*« (1777/78), »*Armida*« (1786/87), eine der »*Iphigenien*« (1790/91).

Ritus kaum in Betracht kam) taucht Händel auf¹ sowie 1787 »Telemanns Kirchenmusik«.

Es bleibt noch die reine Klaviermusik als dasjenige Gebiet, das vorzugsweise für das häusliche Musizieren der kurfürstlichen Familie zu reklamieren ist². Zu der Unmasse von Originalkompositionen (zweihändig bzw. für ein oder zwei Klaviere vierhändig gesetzt)³ — neben der Sonate trifft man sehr oft auf die Variation; auch einfach »Pièces« — treten häufig Arrangements von Kammer- oder Orchestermusik⁴. Von den Hofkapellmeistern ist Schuster als Autor am meisten vertreten (Divertimenti da camera). Im übrigen besteht im weiteren Umfang als in den früheren Fällen eine Vorherrschaft der Wiener, an der Spitze wiederum, nach dem bevorzugten Pleyel, Mozart und Haydn⁵.

Für den Ernst der Klavierstudien zeugt das Auftauchen von Fugen [J. S.] Bachs (so 1787, 1790/91, 1795), ferner in den Berechnungen von 1787 von [Ph. Em.] »Bachs Versuch über die Art, das Klavier zu spielen« und der »Sonaten zu dieser Abhandlung«. Auf musiktheoretische Liebhabereien deuten noch »Hartungs musikalische Aufsätze« (1791/92), »2 Exempl. Musikal. Zeitungen« aufs Jahr 1801 und 1802, schließlich auch »ein musikalisches Würfelspiel mit Tabelle und Noten« (1787/88).

Doch auch das Repertoire der Oper⁶, auf das das bei Proell und seinen Gefolgsmännern mit Entschiedenheit vorgebrachte Urteil

¹ »Josias« (1780), »Samson« (1781/82) sowie 1791: »Ein deutsches Oratorium von Händel, Partit.«

² Vgl. dazu Burney (Tgb. III 18): »Der Churfürst ist etwas zurückhaltend in seinem Betragen. Naumann, sein Kapellmeister, und Gassmann hatten mir gesagt, daß er auf dem Claviere sehr fertig und meisterhaft vom Blatte weg accompagnirte, aber so furchtsam wäre, in anderer Gegenwart zu spielen, daß selbst die Churfürstinn, seine Gemahlin, ihn kaum einmal gehört hätte.« — Durch das zu skizzierende ungewöhnlich reiche Repertoire reiner Klaviermusik wird auch die (anderwärts abgedruckte) Angabe Hermanns, die reine Klaviermusik sei hinter dem Partiturspiel beim Kurfürsten zu kurz gekommen, entkräftet. Für das Partiturspiel vgl. übrigens noch die häufigen Angaben der Berechn.: »Für den Churfürsten aus den Stimmen in Partitur gesetzt« u. dgl., z. B. 1786 [6 Mozart-Quartette!].

³ Z. B. 1788: Grand Sonate von Mozart: à 4 mains à un Clavecin; 1791: Clavier-Pièces und drei Sonaten für zwei Klaviere.

⁴ Z. B. 1780: (durch Peter August bestellt) 3 Quartetti per Due Cembali di Fiala; 1786: 6 auf zwei Klaviere eingerichtete Quartette.

⁵ Außer der Mehrzahl der schon früher genannten Namen, unter denen hier Kozeluch besonders häufig wiederkehrt, treten noch auf zwischen 1790 u. 1800: Steibelt, Wranitzky, Kirmaier, Eybler. — Von Nichtösterreichern sind für die Klaviermusik neu zu nennen, 1777/90: Fiala, Sacchini, Baumbach, Bringeri, Sabin, Haeßler, Conti, Clementi, Cramer (schon 1789). — 1791/1800: Agthi [= Agthe, Organist in Ballenstedt], Forkel, Cervellini, Boccherini, Schulthesius, Bock, Ferrari (Schüler Tartinis), La Contessa de Lannoix Clerveaux, Flies, Wilms, Elsner, Schneider, Bachmann, Cat. Bauer. Dazu 1801 Himmel.

⁶ Für die Jahre 1780 bis Januar 1799 abgedr. in dem erwähnten Aufsatz der Allg. Mus. Ztg. (I 329 ff.).

über die Musikverhältnisse Dresdens zu jener Zeit eigentlich gemünzt sein will¹, wird durch eben dieses nicht voll gedeckt. Mit dem Beginn der Aera Bertoldi (1780) wird von oben aus, wie schon erwähnt, aufs bestimmteste ein neuer Kurs verlangt und damit zugleich die Berücksichtigung der ernsten Oper, die Aufführung von jährlich 8 Novitäten. Diese Zahl wurde freilich in Wirklichkeit kaum je erreicht, daher denn der Directeur von Bose in einem Vortrag vom 1. Sept. 1793 die Notwendigkeit von »hinkünftig möglichst zu häufender Vorstellung mehrerer neuer Opern« geltend macht². Eben- sowenig gelang es (trotz dem kühnen Ansatz mit Naumanns Fest- oper »*Osiride*«), die Forderung nach Berücksichtigung der ernsten Oper voll zu verwirklichen. Aber erstens hielt sich das Repertoire da, wo es sich um echte Buffwerke handelt, an die modernste Pro- duktion: schon im ersten Jahrzehnt steht in der Aufführungsziffer Cimarosa weit voran; dann aber behauptet immer mehr die fort- schrittlichste Spielart der italienischen Oper das Feld, nämlich die Opera semiseria (bzw. eroicomico) mit ihrer Tendenz nach wechselseitigem Sichdurchdringen von ernsten und heiteren, italie- nischen und französischen Stilelementen wie nach formaler Verein- heitlichung, und mit ihrem phantastischen Einschlag.

Das Engagement des Theaterdichters Cat. Mazzola 1780, dem Freund da Pontes und Salieris, bewirkt, daß diese neue an- spruchsvollere Art des Entwurfs gerade für die Werke der Hof- kapellmeister richtunggebend wird (womit dann auch der von Theile angestrebte neue Darstellungsstil zusammenhängt). Die Werke Glucks, Reichardts und damit auch die Berliner Opern Naumanns aus eigener Kraft würdig aufzuführen, war in den Schranken des da- maligen subventionierten Dresdner Opernbetriebes nicht möglich³. Das mußte Naumann besonders unangenehm empfinden⁴. Was sich aber einigermaßen mit Stil und Mitteln des kleinen kurf. Theaters vertrag, wurde zugelassen und womöglich in die italienische Sphäre hineingezogen: so erscheint 1794 die »*Zauberflöte*« als »*Flauto magico*«, *dramma eroicomico*, 1798 »*Il sacrificio interrotto*« Win- ters (der ebenso wie Salieri Ende der 90er Jahre stark ver- treten ist)⁵.

¹ Irreführend werden dabei zeitgenössische Urteile, die teils auf die Kirche, teils auf die Oper bezogen sind, lediglich auf die Oper bezogen und einseitig Zeitschriftennotizen berücksichtigt.

² 911, XII 105. — 1792 u. 93 wurden nur je 5 neue Opern gegeben, in den folgenden drei Jahren immerhin wieder je 6.

³ Vgl. den Vorwurf wegen dieser Unterlassungssünden in der Allg. Mus. Ztg. III, Sp. 775.

⁴ S. S. 941.

⁵ In Schusters »*Giorno natalizio*« wird übrigens 1802 ein Gesangs- duodram »*Pygmalion*« eingelegt! (Schon 1779 war in Dresden der Rousseausche »*Pygmalion*« durch französische Gäste gegeben worden [Dresdn. Merkw. 1779, S. 36]).

Wenn der Kurfürst Scheu empfand vor einer Überspannung neuer künstlerischer Tendenzen in Richtung auf einen kostspieligen stehenden Hoftheaterbetrieb im Neuberliner Stil, wenn er andererseits nichts wissen wollte von mit halber Kraft unternommenen Experimenten, so war doch sein Einfluß auf das Repertoire durchaus nicht einseitig hemmender, was ja auch dem Charakterbilde seiner häuslichen Musikpflege widersprechen würde. Dafür zeugt der Umstand, daß in den Stücken, die Naumann in diesem Zeitraum zu höfischen Anlässen, also unter Ausnahmebedingungen, geschrieben hat, bis zu einem hohen Grade der Stil seiner auswärtigen Opern zur Entfaltung kommen durfte; noch deutlicher die Entschiedenheit, mit der der Kurfürst sich nach 1800 für Paër einsetzt (*»Achille«*, *»Leonore«*!), dessen Temperament ihm an sich mehr zusagte als dasjenige Naumanns¹. Wie denn überhaupt um 1800 in Dresden eine ausgesprochene Neigung zur großen Oper vorhanden ist².

Wie Naumann kompositorisch mit dieser Dresdner Entwicklung verwachsen ist, wurde schon nebenbei angedeutet. Wie er als ausübender Musiker mit ihr zusammenhängt, bedarf noch der Klarstellung. Hier ist zu bedenken, daß in dieser Periode der Dresdner Tätigkeit, die mit der Ernennung zum Kapellmeister einsetzt, die Beziehungen Naumanns zum kurfürstlichen Musik- und besonders Opernbetrieb sich lockern. Es liegt zunächst an der Fülle der auswärtigen Verpflichtungen, dann aber an der Gestaltung des Vertrages von 1786. Durch diesen Vertrag rückt Naumann in gewissem Sinne in die Stellung des bisherigen Oberkapellmeisters Hasse ein, der bis zu seinem Tode 1783 in einem Repräsentationsverhältnisse zur Kapelle gestanden hatte und mit diesem Titel noch bis 1786 im Hof- und Staatskalender geführt wird. Da Naumann aber dazu noch eine Dirigiervpflichtung für besondere Anlässe, d. h. allgemein für den Zweck einer würdigen Aufrechterhaltung der Hasseschen Tradition übernimmt, erhält er der Hofmusik gegenüber

¹ Die Charakterisierung des Kurfürsten als eines Erzreaktionärs erledigt sich also auch von dieser Seite aus. Von einer Vernachlässigung Mozarts im besonderen kann auch für das Operngebiet nicht generaliter die Rede sein, wenn auch ein wirklicher Stil in die Aufführungen erst zur Zeit Benellis und besonders Morlacchis, eines ausgezeichneten Mozartdirigenten, kommt (H. Mannstein, *Denkwürdigkeit.*, S. 44; O. Schmid im *»Zwinger«* V [1921], S. 316). Außer dem erwähnten *»Flauto magico«* (1794) werden schon 1791 *»Così fan tutte«* und 1794 die von Proelß nicht genannten *»Amanti foletti«* aufgeführt, letzteres ein Arrangement aus *»Don Juan«* und *»Figaro«* (vgl. d. Sonneck-Katal.). Nur die Angabe Herrmanns dürfte also zutreffend sein, daß der Kurfürst die *»frivolen Texte«* da Pontes abgelehnt habe. Zu berücksichtigen bleibt die antiitalienische Spitze Herrmanns, der, wenn auch nur lose, dem *»Liederkreis«* angehörte.

² S. z. B. Journ. d. Lux. u. d. Mod. 1802, S. 278ff. sowie die oben erwähnte Besprechung von Mayrs *»Lodoïska«*. Vgl. auch Körner an Schiller 1805 (Briefwechsel II 486), wo es noch heißt: *»Überhaupt ist das Publicum der Oper hier im Ganzen gebildeter als das Publicum des deutschen Theaters.«*

die Stellung eines Dirigenten ersten Grades. Es bedeutet das eine offizielle Anerkennung der Dirigentenpersönlichkeit als solcher und damit zugleich ein organisatorisches Merkmal neuer Zeit, wie es dann in der Folge bei Naumanns Nachfolgern Paër und Morlacchi noch klarer hervortritt¹. In dem Vertrage ist nur von der kirchenmusikalischen Direktion die Rede. Die Komposition eigener Opern und ihre Leitung, wenigstens bei besonderen Anlässen, wurde dabei wohl stillschweigend vorausgesetzt und ebenso, traditionsgemäß, ein gelegentliches Schaffen für die Kirche. Jedenfalls hat sich Naumann in diesem Sinne verhalten².

Was die Leitung und Versorgung³ der Kamtermusik betrifft, so hörte mit dem wöchentlichen Wechsel im Kirchendienste, mit der »Befreyung von den sonst gewöhnlichen Functionen«⁴ 1786 auch die regelmäßige Dienstleistung in der Kamtermusik für Naumann auf. Selbstverständlich hat er aber späterhin bei besonderen Gelegenheiten als der eigentliche Repräsentant der Kapelle dirigiert und bei Kammerkonzerten mitgewirkt. Dem privaten Musizieren der kurfürstlichen Familie hat Naumann nie so nahe gestanden wie die Hoforganisten (besonders Pet. August) und Schuster⁵, der dann auch als Lehrer der jungen Prinzessin Augusta herangezogen wurde⁶.

Die Wandlung in der offiziellen Stellung legt in erster Linie den Gedanken an eine indirekte Einwirkung Naumanns auf die Hofmusik nahe. Im Zusammenhang mit der neuen Vertragsformulierung von 1786 wird in der Tat von einer beabsichtigten Reorganisation der Kapelle berichtet⁷, und gleiche Ideen lagen später der Aufforde-

¹ In deren Verträgen wird die Dirigententätigkeit zum Selbstzweck erhoben, die Verpflichtung als »Kompositeur« aber, durch eine kontraktgemäße Extragrattifikation gemildert, in den Hintergrund gedrängt.

² Nach Kl. Meyer (a. a. O. S. 256) erhielt er dafür bereits ein Extrahonorar. Bei einer Benutzung außerhalb der Hofkirche, besonders einer Druckveröffentlichung, bedurfte es noch immer der Genehmigung des Hofes. S. dazu noch Weber über seine Esdur-Messe 1818 an Danzi (Reipschläger, Schuhbauer... [1911, Diss.], S. 104). Vgl. aber einen Brief Schusters an Breitkopf vom 20. Dez. 1809 (im Bes. v. Breitkopf u. Härtel): »... jezo, da der König nicht mehr so strenge ist, kann und darf ich einiges auch bey meinen Lebzeiten herausgeben.«

³ Seydelmann ausgenommen sind an letzterer die Kapellmeister ebenso beteiligt wie der Hoforganist Peter August und Babbi.

⁴ Cahn-Speyer, S. 129.

⁵ Berechn. 1788: allerlei Klavierwerke (Teyber, Haydn, Mozart) für den Kurfürsten kopiert »auf Bestellung des Kapellmeisters Schuster«.

⁶ Kanzleiber. 15. Febr. 1802 (2427, XV), vgl. auch Fürstenau, S. 176.

⁷ Mag. d. sächs. Gesch. 1786, S. 670: »S. Churf. Durchl., die ihn nicht nur als großen Künstler, sondern auch als rechtschaffenen Patrioten kannten, beschlossen, ihn selbst zu behalten, vermehrten seinen Gehalt bis 2000 Rthl. und befahlen, die Kapelle nach seinem Wunsch einzurichten. Sie dürfte also in glänzenderer Gestalt umgeschaffen werden.«

zung zum Einreichen des Kopenhagener Entwurfs zugrunde¹. Irgendwelche einschneidende Veränderungen daraufhin lassen sich jedoch nicht feststellen; die späte Einführung der Klarinette, die Naumann in Kopenhagen verlangt und in Stockholm durchgesetzt hatte, ist in dieser Beziehung aufklärend. Man möchte in der Übernahme der Maestrinostelle durch den Hof 1786 oder der erwähnten, immer stärkeren Zuziehung von Militärmusikern, angesichts der Analogie zu dem Kopenhagener Kapellplan Naumanns Rat vermuten, und kann in dem Ankauf neuer Trompeten, den Naumann 1793 in Berlin bewirkt², einen Fall tätigen Interesses für die Kapelle feststellen. Möglich ist ferner, daß die Gewissenhaftigkeit und Strenge, die bei Probespielen jetzt immer mehr nachweisbar wird, von seiner Person gestützt wurde³. Wie aber hier das reformatorische Verdienst im Grunde Babbi gebührt, so liegt in den letzten Jahren — wie dann auch nach Naumanns Tode — die eigentliche Verantwortlichkeit auf Schuster⁴.

Späterhin unter Paër wird von der Beschaffung wichtiger neuer Instrumente berichtet (1805: Klarinetten, eine Konzertbratsche, ein Pianoforte »zu gefälligerer Direction der italienischen Oper«)⁵. Im wesentlichen aber ändert sich, wie gesagt, auch dann nichts.

Für die Kapelle wäre eine regelmäßige Dirigententätigkeit Naumanns wichtiger gewesen als alle beratende Tätigkeit. Zuzugeben ist, daß er bei den wenigen von ihm geleiteten eigenen Opern und bei den großen Aufführungen von Messen und Oratorien eigener Komposition oder von der Komposition Hasses einen Glanz erstrebt und erreicht hat, der an Hasses beste Zeiten erinnerte⁶; daß er ferner stilistisch, ohne Rücksicht auf Widerspruch, vielfach neue Wege gewiesen hat, so mit seinen Ansichten über die Verwendung willkürlicher Veränderungen und Kadenzen (s. u.)⁷. Ohne Zweifel

¹ S. S. 83³.

² Berechn. 1792/93: 110 Thlr. 17 Gr. 4 Pf. dem Kapellmeister Naumann für die aus Berlin gelieferten 2 Trompeten, inkl. Transportkosten und Akzise, lt. Rechnung.

³ Vgl. Berechn. 1795: Dem Posthalter Schönfeld, dem Kapellmeister Naumann und einige Musiker zu zwey in meiner Wohnung angestellten Proben, ferner den Fagottisten Höfling und den Violinisten Wenzel nach Moritzburg zu fahren.

⁴ Es zeigt sich bis auf Nebenaufgaben hinunter, so wenn es der Begutachtung einer Orgel und von Klavieren für die kurfürstl. Familie gilt.

⁵ ZfM IV 220. Schon zur Erstaufführung des Paërschen »Achilles« war ein »clavierförmiges« Pianoforte für 6 Thlr. geliehen worden (Berechn. 1803/04).

⁶ Darüber Naumann selbst an P. Frigel, Anh. B IVa. Vgl. u. a. die »Lettres sur Dresde a Madame***«, Berlin 1800, S. 105: »... A l'exception de Rome et de Naples nulle capitale ne possède une musique d'église qui approche de celle de Dresde...«; Gyrowetz, Selbstbiogr. (hgb. Einstein), S. 102; Journ. d. Lux. u. d. Mod. 1802, S. 218. Mozarts bekanntes Urteil steht vereinzelt da.

⁷ Es ist offenbar ein konservativer Kritiker, der zu der Aufführung von Naumanns »Passione« 1787 bemerkt: »Die Sänger, wenn man sie doch als Virtuosen betrachten soll, zeichneten sich nicht eben als solche aus: wenigstens hab ich nicht

aber haben der sängerische Teil und das Ensemble in der Kirche wie in der Oper beim regelmäßigen Dienst unter Autoritätsmangel gelitten, und es ist lediglich dem geschilderten Einfluß Babbis zu danken, daß das laxe Verhältnis des obersten Dirigenten sich nicht stärker fühlbar machte. Seydelmann, in dessen Händen schon gegen 1778 und dann seit Winter 1780 bis zu Paërs Kommen im allgemeinen die Leitung der Opernaufführungen lag¹, hat ebenso Schwierigkeiten gehabt, sich als Dirigent durchzusetzen wie Schuster neben ihm in der Kirche². Als 1793 die Stelle des Sängers Cornelius neu zu besetzen ist (die eigentlich nur die Inspektion der Kirchenmusikalien und die Leitung der Schürerschen Kirchenmusik betraf), macht der wenig urteilsfähige Directeur von Bose für eine Anstellung von Vinc. Rastrelli als Kirchenkompositeur Stimmung. Durch ihn, so meint er (Votr. 1. Sept.), werde sich »der wahrhaft italienische und ächte Geschmack in der Musik ohne Zweifel durch alle Wege auf Höchstdero ganze Kapelle verbreiten«; von ihm verspricht er sich eine Hebung der kapellmeisterlichen Autorität und zugleich einen günstigen Einfluß auf die Solisten in der Oper: ihnen war der Maestrino Gestewitz, der sich vergebens von seinem Platze fort zu einer Anstellung in der Hofkirche sehnte, schon der sprachlichen Schwierigkeiten wegen nicht gewachsen. Rastrelli mag bei Sängeringagements gute Dienste geleistet haben, sonst aber hat er keine der vielen Hoffnungen erfüllt, und im Verlauf seines zweiten Dresdner Aushilfsengagements (seit 1807) wurde er gezwungen, sich unter entehrenden Bedingungen als Handlanger Morlacchis auch noch in der Operndirektion bloßzustellen³.

Naumanns vertragliche Einstellung, derzufolge die Hofmusik sechzehn Jahre hindurch ihren eigentlichen Leiter in so starkem Maße entbehren mußte, während für eine weitere erste Kraft schon aus Gründen persönlicher Rücksichtnahme kein Platz offen blieb, hat bewirkt, daß in einer wichtigen Übergangszeit, in der von dem Cembalisten immer mehr Führereigenschaften verlangt werden, in Dresden der Konzertmeister auch außerhalb seines eigentlichsten Gebietes (der Interpretation der reinen Orchesterliteratur) den bestimmenden Einfluß behält⁴ und so den neuen Tendenzen, die sich

mehr als eine einzige meisterhafte Cadenz gehört« (Mag. d. sächs. Gesch. 1787, S. 253). Im übrigen aber wendet sich die Dresdner Kritik jetzt immer mehr gegen »zuviel angebrachte Manieren« (Neue Dresdn. Merkw. 1792, S. 228). Besonders häufig wird später dem berühmten Tenor Benelli nahegelegt, er möge »seinen Gesang etwas weniger dekorieren« (so Journ. d. Lux. u. d. Mod. 1802, S. 318).

¹ Cahn-Speyer, S. 21, 24, 34, 46. Gyrowetz (a. a. O. S. 102/103) hört mit großer Befriedigung 1793 eine Aufführung unter Schuster (sicherlich der »*Servo padrone*«), dem Oper besser lag als Kirche.

² Vgl. auch Mannstein, Denkwürdigk., S. 48.

³ Vgl. ZfM IV 212 u. 240.

⁴ Über die Dresdner Musiker als Dirigenten — wenn auch nur in der

innerhalb hier gegebener Grenzen auch in der Dresdner Oper in Repertoire und Darstellungsstil regen¹, ein fester Halt fehlt. Der Dresdner Oper ist die Dirigentenpersönlichkeit nicht recht zugute gekommen, zu der sich Naumann auswärts in Aufgaben großen Formats, zuletzt im friedlichen Wettstreit mit dem Fortschrittsmann Reichardt², entwickelt hatte. Daß er daselbst und entsprechend auch bei den vereinzelten Dresdner Gelegenheiten (besonders »*Acis*«) bis zur Miteinbeziehung des szenischen Details gelangt ist, darf nach mancherlei Zeugnissen³ angenommen werden. Als man nach dem Tode Naumanns die Gelegenheit ergriff, um in Paër eine Persönlichkeit ersten Ranges an die Spitze der Oper zu setzen und durch sie Seydelmann nach und nach zu verdrängen, wurden jedenfalls diese regisseurlichen Fähigkeiten des Kapellmeisters besonders in Betracht gezogen; ebenso neun Jahre später bei Morlacchi (der insofern mit Paër zusammen nicht nur chronologisch den Übergang zu Weber bildet). In den langen Jahren der Bertoldischen Theaterführung dagegen, die noch in die Zeit Naumanns fallen, steht neben einem wenig einflußreichen Kapellmeister und einem einflußlosen Musikmeister in Paolo Bonaveri, dem von G. Körner sehr geschätzten witzigen Buffo, der Typ des routinierten, vorwiegend auf »lazzi« ausgehenden Sängerregisseurs⁴.

Noch ist das Verhältnis der Hofkapellmeister zu den deutschen Opernaufführungen Bondinis im kurfürstlichen Theater (1777/78 und 1779/83) zu erörtern, eine Frage, die besonders in der buffolosen Kriegszeit akut wird⁵. Diese Versuche fallen zeitlich mit Naumanns Reisen nach Schweden und mit seiner Tätigkeit für Stockholm zusammen. So mußte er es Schuster und Seydelmann überlassen, sie durch selbständige Bühnenarbeiten zu stützen, wie er

Kirche — urteilt die Allg. Mus. Ztg. (III [1801], Sp. 791 ff.): »Die Direktion der Herrn Kapellmeister Schuster und Seydelmann ist zwar weniger streng [sc. als die Naumanns], doch hat man allen Grund mit ihr zufrieden zu sein. Vom Hrn Kapellmeister Rastrelli hab ich versprochen nichts zu sagen. Aber freilich erleichtert der sehr geschickte Konzertmeister, Herr Babbi, die Direktion ungemein.« — Über Naumann als Dirigenten s. später.

¹ Bemerkenswert ist noch die freilich etwas voreilige (s. Paër!) Notiz der Neuen Dresdn. Merkw. 1792, S. 28: »Sehr gut, daß die Herren Kastraten keine Heldenrollen mehr übernehmen dürfen.«

² Vgl. Schünemann, a. a. O. S. 264.

³ Z. B. Barks »*Cora*«-Brief (Anh.).

⁴ Vgl. Neue Dresdn. Merkw. 1792, S. 28; Cahn-Speyer, S. 40.

⁵ Wäre der ursprüngliche Plan, ein selbständiges deutsches Hoftheater unter Brandes einzurichten, in vollem Umfang verwirklicht worden, so hätte das auch für die Weiterentwicklung der deutschen Oper in Dresden Bedeutung gewinnen müssen, an deren Lebensfähigkeit freilich gerade der Kurfürst (an sich, wie oben gezeigt, für die neudeutsche Produktion lebhaft interessiert!) schon der Sängerfrage wegen nicht recht glauben mochte. Noch 1781 (nach dem Wiedererscheinen der Italiener) bilden übrigens Schusters »*Wüste Insel*«, Seydelmanns »*Arsene*«, »*Ariadne*«, »*Alceste*« neben »*Zemire und Axor*« die Hauptstützen des Bondinischen Repertoires (Dresdn. Merkw., S. 6, 10, 100, 107).

selbst sie ähnlich früher Seyler zugedacht hatte (s. o.). Immerhin führt er 1780 seine hierorts noch unbekannte »*Armida*« in Bocks Übersetzung (mit gesprochenem Dialog) auf. Dagegen stellt er seine von der italienischen Hofoper her bekannten heiteren Werke den Sommeraufführungen Joseph Secondas auf dem Theater am Linckeschen Bade (seit 1790) in deutscher Bearbeitung nicht zur Verfügung. Selbst die vielbegehrte »*Dame als Soldat*« erscheint hier erst nach Naumanns Tode. Anders als Schuster¹ ließ sich Naumann von Rücksicht auf seine offizielle Stellung, von Bedenken wegen des Zustandes der Truppe leiten, deren Unternehmungsgeist im umgekehrten Verhältnis stand zur Leistungsfähigkeit², und über deren Unzulänglichkeit im Musikalischen und Dekorativen die »Neuen Dresdner Merkwürdigkeiten« oft genug spötteln³.

Tätigen Anteil nimmt Naumann seit der ersten Rückkehr aus Schweden an den musikalischen und theatralischen Bestrebungen des Adels und des höheren Bürgertums. Das »Societätstheater«, die erste Liebhaberbühne der Stadt⁴, war schon genannt worden. Diesem Zeitabschnitt (seit dem Wiederbeginn in einem eigenen Hause 1779) gehört seine Bedeutung⁵. Sein Repertoire — es schließt sich in der Hauptsache dem Bondinischen und Secondaschen Schauspiel-

¹ 1792, 12. u. 14. Okt.: *Der Geist des Widerspruchs* (wdh. 1793, 19. Juli; 1798, 20. Juni). — 1798, 6. Juli, z. 1. M.: *Der chinesische Götze* nach dem Italienischen frei bearbeitet. — Aber auch der original deutsche »*Alchymist*«, der 1778 zuerst von Bondini auf dem kurl. Theater gegeben worden war, wird von Joseph Seconda auf das Linckesche Bad übernommen: 1796, 14. Okt.; 4. Nov.; 1797, 28. Juli (nach Gotter/Bendas »*Medea*«). — Übrigens wird der »*Alchymist*« auch von den privilegierten Schauspielern auf dem kurl. Theater 1798 (16. März) wieder hervorgeholt, nachdem seit 1783 die Operette dort vollständig verdrängt war. Von Seydelmann bringt Jos. Seconda nichts.

² Alles erscheint auf dem Repertoire: »*Rudolph v Creki*«, »*Das gute Mädchen*«, Mozarts »*Titus*«, Müllers »*Zauberflöte*«, »*Ariadne*« (9. Aug. 1797 als »*Duodrama*«, nach der neuen verbesserten Musik von G. Benda, wie solches im Jahre 1781 auf dem Mannheimer Theater aufgeführt worden) usf. Vgl. die Theaterzetteln in der Dresdn. Landesbibl.

³ So besonders bei Aufführung der »*Zauberflöte*« 1793 (S. 257; vgl. auch eb. S. 201).

⁴ Biedermann, a. a. O. nennt noch andere Liebhaberbühnen und kleinere Theatergesellschaften, die auch für die Pflege von Oper und Konzert in Betracht kommen, u. a. die »Dreyrosen« vor dem Wilsdruffer Tor. Diese Gesellschaft, die nach den Dresdn. Merkw. 1792 (S. 170) über 100 Mitglieder hatte und »Konzerte, ja sogar Oratoria« aufführte, wird 1792 Mißverständnisse halber aufgelöst. S. eb. über die »Riesische Societät«, wo die Regimentsmusik der Leibgrenadiergarde regelmäßig spielte. Vgl. noch Gesch. des Dresdn. Theaters, eine Skizze von T. W. G. Lindner (handschr. in d. Stadtbibl. Dresden).

⁵ Näheres b. Biedermann, a. a. O. und Dresdn. Merkw. 1782, S. 4 und 1792, S. 61; vgl. auch Lit. u. Theaterztg. 1784, II 5; 1782, S. 19 und ZfM III 5. — Prologe des Theaters von 1778 u. 81 abgedr. im Goth. Theat. Kal. 1779 u. 1782. Ebenda 1785, S. 88 ff.: Verzeichn. der im Societ. Theat. zu Dresden aufgeführten Stücke 1776/84. 1787, S. 90: Bericht über die Saison 1785.

teile an — bereichert Naumann einigemale durch Singspielmusiken und Divertissements zu festlichen Gelegenheiten¹.

Als sehr bedeutsam erscheint Naumanns Persönlichkeit für das Aufblühen des Konzertwesens in diesem Zeitraum, selbst wenn man absieht von einer gelegentlichen Mitwirkung bei Veranstaltungen der Maria Antonia († 1782), des Prinzen Carl v. Kurland, des Prinzen Anton², des gastfreundlichen russischen Botschafters und Musikprotektors Beloselsky³, des österreichischen Gesandten Grafen Hartig, des Fürsten Pioutatine (mit denen allen Naumann in Verbindung stand). Im Winter des bayrischen Erbfolgekrieges 1778/79, während der Anwesenheit der Preußen, treten die von Naumann geleiteten regelmäßig wöchentlichen Akademien im Hause des Hausmarschalls v. Schönberg hervor⁴. Wichtiger, weil auf weitere Kreise berechnet, ist das wöchentliche Subskriptionskonzert, das im folgenden Winter 1779/80 der Oberhofkuchenmeister Bassemann (L. Neumanns Schwiegervater) in einem zum Konzertsaal umgebauten Raum seiner Wohnung einrichtet: hier musiziert ein Teil der kurfürstlichen Kapelle zusammen mit einheimischen und auswärtigen Virtuosen unter Naumanns Leitung⁵. Der erste Konzertwinter bringt die Uraufführung größerer Abschnitte aus »Cora« noch vor Schweden und vor dem Erscheinen des deutschen Auszuges — wie ja überhaupt die Idee zur Übersetzung und Veröffentlichung der schwedischen Opern mit diesen Konzertbestrebungen ursächlich zusammenhängt (M. 358). Durch den Tod Bassemanns 1782 erreicht dieses Unternehmen zwar im dritten Winter ein vorzeitiges Ende, erhält aber einen Ersatz in dem wöchentlichen »neuetablierten großen Konzert«, eingerichtet von dem Societätsmitglied Lerche und von Schuster (der von diesem Jahr an ständig in Dresden zur Verfügung stand!)⁶.

¹ 1777 (30. Juli). Der Deserteur, Dr. in 5 A. von Mercier. Die blinde Kuh, Lustspiel in 1 A., nach dem franz. v. G. C. Romanus, nebst Divertissement von Herrn Zschiedrich mit Naumannscher Musik (ähnlich wird 1778 ein Divert. mit Musik von Salieri gegeben), vgl. Goth. Theat. Kal. 1785, S. 88 ff. Biedermann nennt nur das dreiaktige dramatische Sprichwort: »Wers Glück hat, führt die Braut heim«, Text v. H. E. Lerch (bei Verheiratung zweier Vereinsgenossen, 1784). — Für Schuster vgl. Goth. Theat. Kal. 1785, S. 91 und 1787, S. 90; Lit. u. Theaterztg. 1784, II 7.

² Vgl. Naumanns Bericht über die Aufführung der »Schöpfung« 1800 (Anh. B VIII).

³ Im Frühjahr 1787 spielt bei ihm — sicherlich durch Vermittlung seines Lehrers Naumann — der junge Himmel und erregt Aufsehen wie ebenso in Konzerten bei Carl v. Kurland, beim Kurfürsten in Pillnitz und endlich in einer eigenen Veranstaltung mit Assistenz der kurfürstl. Kapelle, als Improvisator und als »Virtuose auf dem Klavier und Fortepiano« (Mag. d. sächs. Gesch. 1787, S. 316). Vgl. ferner Cahn-Speyer, S. 37/38; Mozarts Brief vom 16. April 1789 (Schiedermair II 294).

⁴ S. S. 63.

⁵ Näheres ZfM III 6.

⁶ Vgl. Dresdn. Merkw. 1782, S. 172 u. 191; 1783, S. 31, 36, 67. Schon im Frühjahr 1782 hatte das Societätstheater nach dem Beispiel Bassemanns sechs

Gibt eigentlich erst das Bassemannsche Konzert¹ den entscheidenden Anstoß zu einer ernsthaften regelmäßigen Konzertpflege in den Kreisen des Bürgertums² — bis dahin hat man es in Dresden zumeist mit den sehr beliebten sommerlichen Gartenkonzerten der Militärkapellen zu tun³, sowie mit einigen Privatvereinigungen von ausgesprochen dilettantischem Zuschnitt (an der Spitze das schon 1759 gegründete »Steuerkonzert«)⁴ —, so sind auch die wichtigsten außerordentlichen Konzertereignisse dieser Epoche⁵ in Dresden mit Naumanns Person verknüpft: die Subskriptionsaufführungen der »Cora« im Hotel de Pologne 1780 und 1781 (s. S. 149), die mit einem Aufgebot von 200 Mitwirkenden arbeitenden Aufführungen des »Vater unser« zu wohltätigem Zweck in der Neustädter Kirche 1799⁶. Diese letzteren bedeuten für die Popularität seines Namens in Sachsen den Moment des Höhepunktes. Sie sind zugleich ein Beitrag zu den, durch die Londoner Händelfeier 1781 inaugurierten, von Hillers »Messias«-Aufführungen in Berlin und Leipzig 1786 unterstützten Versuchen mit Massenbesetzung. Bemerkenswert ist, daß es sich in

Konzerte auf Subskription veranstaltet, »worinnen ein Teil der hiesigen Camtermusik und der Opersänger unter des Capellmeisters Schusters Direction sich hören ließ« (Goth. Theat. Kal. 1785, S. 90). Schusters »großes Konzert« tritt offenbar später wieder in nähere Beziehung zum Societätstheater (vgl. Neue Dresdn. Merkw. 1792, S. 170).

¹ Es war als »Freystadt gegen die epidemische Frivolität des Zeitgeschmacks« gedacht; hier sollten alle »neu hervorgehenden Werke der größeren lebenden Tonkünstler ertönen« (Gerber, N. Lex., Art. »L. Neumann«).

² Nach den Dresdn. Merkw. 1782 (S. 171/72) wird Oktober 1782 ein musikalisches Konzert der Jagdoboisten auf einem Saale bei Caffetier Enzian vor dem Pirnaischen Thore eingerichtet, alle Sonntage 5 Uhr beginnend. Ähnlich werden noch für Oktober 1803 angezeigt: Konzerte der Oboisten des Prinzen Xaver-Regiments, an dem nur »distinguierte Personen aus dem Militär- und Zivilstande« teilnehmen dürfen, »gegen ein beliebiges Entreegeld (Dresdn. Anzeigen 1803, 38. St.) — Das erwähnte Enzianische Konzert kündigte u. a. im November 1793 eine Konzertaufführung der »Zauberflöte« an »mit aller dazugehöriger Instrumental- und Vocal Musik« (Dresdn. Merkw. XLIX, S. 341).

³ Die »Beschreibung der vorzügl. Merkw.«, a. a. O. hebt die Baron Rieschischen hervor, vgl. auch Dresdn. Merkw. 1776, S. 27.

⁴ Vgl. die »Beschreibung« sowie Dresdn. Merkw. 1782, S. 191. Ebenda S. 95 u. 172 wird fälschlich das Schustersche Konzert als »Steuerkonzert« zitiert (so noch Cahn-Speyer, S. 50); s. auch S. 116⁴. Vgl. dagegen den konzertmäßigen Zuschnitt bei dem »Dilettantenkonzert« um 1800 (Journ. d. Lux. u. d. Mod. 1802, S. 348; Allg. Mus. Ztg. II 296 ff.). Anfang 1802 führt hier der junge Ludw. Berger aus Berlin eine Kantate zu Ehren des verstorbenen Naumann auf (Journ. d. Lux. u. d. Mod., S. 317).

⁵ In den »Merkw.« und im »Magazin« finden sich eine ganze Anzahl Notizen über Einzelveranstaltungen einheimischer und auswärtiger Künstler, auch über »außerordentliche Konzerte des Wöchentlichen Konzerts«; z. B. 1780 Röllig (Dresdn. Merkw., S. 23), 1787 Carl Stamitz (Mag. d. sächs. Gesch., S. 187 u. 264), Januar 1783: drei Wiener Virtuosen Rosetti aus der Kammerkapelle des Fürsten Esterhazy auf Waldhörnern; Konzerts, Sinfonien, bald Solo, bald selbster und selbstdritte (Dresdn. Merkw., S. 11). — Für die spätere Zeit von 1803 an vgl. die zahlreichen Konzertankündigungen in den »Dresdn. Anzeigen«.

⁶ Zu M. 367 (das Datum der ersten Aufführung zu korrigieren in: 21. Juni,

allen jenen Fällen¹ gleichzeitig darum handelt; einen Keil in die italienische Front der Musikstadt Dresden hineinzutreiben. Zwar werden ein halbes Jahr nach Naumanns Tode von der kurfürstlichen Kapelle die »Jahreszeiten« in einer italienischen Bearbeitung des Hoftheaterdichters Cinti aufgeführt (mit dem berühmten Kastraten Sassaroli in der Partie der Hanne!)². Dennoch läßt sich dann innerhalb der öffentlichen Konzerte, die die Hofkapelle in der Zeit Paërs veranstaltet, der Gesang auf deutschen Text nicht völlig ausschalten³.

Auch indirekt wirkt die Persönlichkeit Naumanns auf diese neue Wendung im Dresdner Musikleben, durch begabte Schüler: der Lehrer Heinr. Himmels und der Am. Schmalz genießt als Pädagoge in Komposition und Gesang im letzten Jahrzehnt weithin einen großen Ruf⁴. Er wird auch in städtischen Angelegenheiten musi-

zweite Aufführung: 21. Okt.) vgl. Journ. d. Lux. u. d. Mod. 1799, S. 352ff. u. S. 456ff. Einlaß: gegen Kauf des nummerierten, für einen bestimmten Platz gültigen Textes. Das Orchester auf dem Chore »in theatralischer Erhöhung concentrirt«, sich »in seiner ganzen Taktik dem Auge entwickelnd; Trompeten. Pauken u. Posaunen auf zwey . . . garnierten Seitengerüsten erhaben«. An der Spitze des ganzen N., »der begeistert, in enthusiastischer Bewegung dirigierte«. Continuo: vom Hoforganisten Binder an der Orgel ausgeführt, »während der wackere Konzertmeister Babbi mit seinem gewöhnlichen Anstand und Feuer vorspielte!« Vgl. ebenda, S. 640 Anm. u. Allg. Mus. Ztg. 1799, Nr. 50, wonach die genaue Programmabwicklung folgendermaßen war: Orgelvorspiel, während dessen die Instrumente leise einstimmten; 103. Psalm von Naumann. Orgelfuge von Hoforganist Binder; Vater unser (Soli: Sopr., Dem. Schäfer, Schülerin Naumanns; Alt, Dem. Huber; Tenor, Kammersänger Miksch; Baß, Kammer- und Opernsänger Paris). Vgl. den, den Bericht des »Journals« glossierenden, anonymen »Beytrag zu den Annalen der Tonkunst in Dresden« (1800), S. 11: » . . . Das Orchester bestand überhaupt aus ohngefähr 200 Personen und war aus der [kurfürstl.] Kapelle, einigen anderen einheimischen Musikern, Liebhabern, den catholischen Kapellknaben und Choristen der Stadtschulen formirt.«) Spätere Wiederholungen des »Vater unser« mit Massenbesetzung (200 Mitw.) 1809 in der Frauenkirche unter Musikmeister Franz Schubert (Allg. Mus. Ztg. XII, Sp. 236ff.). Dann bei dem Musikfest in Quedlinburg unter C. M. v. Weber 1824 (s. S. 2). In Dresden auch durch Schuster 1806 (Dresdn. Anzeigen 1806, 38. St.) u. Morlacchi 1826 (Rachel im Dresdn. Anzeiger 1901, a. a. O.), vgl. noch Nestler, S. 200. — Über die große musikalische Totenfeier für Naumann im Hesseschen Saal unter Schuster (20. Nov. 1801) vgl. M. 446 und Gerber (Neues Lex.).

¹ Und so auch schon in dem für Naumanns »Orpheus« zu erwähnenden Marakonzert von 1779 (s. S. 168).

² Journ. d. Lux. u. d. Mod. 1802, S. 283 u. 319.

³ Vgl. die Zeitungsankündigungen 1803 für drei Konzerte im Hot. d. Pologne März und April, im dritten die »Jahreszeiten« (Dresdn. Anzeigen 1803, 6. St.); für zwei Konzerte im Dez. im Gewandhaus, u. a. die »Schöpfung« (eb., 46. St.); für zwei Akademien eb. im März 1804, u. a. die »Jahreszeiten« und die »Sieben Worte des Erlösers«, beides mit deutschem Text (eb. 1804, 19. St.); für Anfang 1805: zwei Konzerte (1804, 99. St.); für 1805, 17. und 23. Dez., zwei musikalische Akademien unter Paër im Saale des Gewandhauses: in der ersten eine Kantate von Paër, in der zweiten: »Bruchstücke aus den Werken von Naumann« (eb. 1805, 98. St.; vgl. Allg. Mus. Ztg. VIII 283).

⁴ Himmel studiert 1786/1792 auf Kosten des preußischen Königs bei Naumann (Odendahl, a. a. O. S. 6ff.). Die, wie die Schmalz, Naumann

kalischer Art zur Begutachtung herangezogen, so bei Weinligs Kandidatur für die Nachfolge des Homilius¹.

Tritt die kurfürstliche Kapelle unter Naumann nach dem früher Gezeigten in Konzerten auf, die völlig außerhalb des höfischen Musikbetriebes stehen, so hat er sie auch für die Erfüllung mehr gesellschaftlicher Wünsche zu persönlicher Verfügung. Durch ein Konzert wird am 24. Mai 1790 die Herzogin Dorothea von Kurland, Elisas sehr musikalische Schwester², am Schlusse eines Tagesbesuches bei Graf Geßler überrascht³. In Naumanns eigenem Hause wird außerordentlich viel in kleinem oder größerem Maßstabe musiziert: den kurländischen Freunden zu Ehren⁴, während des Aufenthaltes Steibelts⁵ und der Duschek⁶ in Dresden. Gern vereinigt er be-

eng befreundete Sängerin Schäfer (s. S. 118⁶ und den Anh.) genoß seit 1796 seinen Unterricht. Weitere Schülernamen bei Nestler, S. 192 u. 136. Einer der begabtesten war Carl Traug. Eisrich, der schon als 14jähriger durch Komposition einer Messe große Hoffnung erweckte, 1801, damals noch Kreuzschüler, in der Dresdner Oper in kleinen Rollen auftrat (Acta Schausp. 2427, XI), seit etwa 1809 in Riga lebte, später als Musikdirektor der Oper (vgl. M. Rudolph, Rigaer Theater- u. Tonkünstler-Lex.; Schlippenbach, Wega, ein polit. Taschenbuch für den Norden [Mitau 1809]; J. A. Hagen, Autobiogr. Aufzeichnungen im Besitze der Familien v. Hagen in Riga. Drei Gesänge, dem Prediger Amenda gewidmet, befinden sich in der Stadtbibl. Riga; vgl. noch Beilag. zum Almanach Livona 1815). 1779 bittet auch der 18jährige Binder, der Sohn des Hoforganisten und später selbst Hoforganist, um die »sonderliche Gnade, ihm die Composition bey Höchstderelben Capellmeister Naumann ferner erlernen zu lassen, da er zu mehrer Perfection, besonders des neueren Gusto wegen, zu gelangen wünschet«, und ersucht — freilich vergebens — um das hierzu erforderliche Lehrgeld, sowie einen Unterhaltsbeitrag für die Zeit des Unterrichts (Vortr. 6. Okt. 1779 [910, VI 161]).

¹ Held, a. a. O. S. 354; vgl. Nestler, S. 191.

² Vgl. die Äußerung des jungen Dichters G. D. Hartmann, dessen »Elegie« Naumann komponierte (Rachel I 290). Über Hausmusik im Hause von Medem und besond. Dorotheas v. Kurland, vgl. eb. II (S. 4, 324, 333, 334, 354). Vgl. auch Hillers Urteil (Baltische Bücherei XIX 55) u. Meißner.

³ Rachel II 327.

⁴ Am 26. Mai wird der Geburtstag des verstorbenen Bruders der Elisa bei Naumann gefeiert. Kleines Konzert: Elisa, Dorothea nebst Gefolge, Graf Geßler; Quartett f. Harmonika, Laute, Flöte u. Cello (Rachel II 329; N.T. Merkur I 123). — 1796, 4. Nov. berichtet die Kurländerin Charl. Schwarz im Namen Elisas an Böttiger (Briefwechsel Elisa/Böttiger [Dresdner Landesbibl.]): »Gestern war sie bey Naumann, der ihr ein kleines Concert gab. Wenn ich sage klein, so ist's von der Zahl der Spielenden und des Auditorios zu verstehen, allein die Musik war nicht bloß Ohrenschmauß, sondern wahrer Seelenschmauß. Die Gräfin Münster und die Capellmeisterin Naumann spielten beyde das Clavier so vortrefflich, Prinz blies die Flöte und Campagnuoli spielte die Geige nicht minder schön und im Herzen feyerten wir dabey Freund Schröders Geburtstag.«

⁵ Aus einem Briefe Naumanns an Ernestine Schäfer (Kopie von Prof. Ernst Naumann): Dresden, 30. Jan. 1798. »... Vorige Woche hatten wir ein brillantes Konzert dem Herrn Steibelt zu Ehren, der in seiner Art ein ebenso großes Genie als närrischer Kerl ist. Er spielt unaussprechlich schön, als ich's noch nie gehört; er verbindet mit der größten Fertigkeit, feinen Geschmack, Witz und Laune!« Näheres über Steibelts Aufenthalt in Dresden in der Allg. Mus. Ztg. II, Sp. 398 ff.

⁶ Journ. d. Lux. u. d. Mod. 1797, S. 94; Dresden, 16. Jan. 1796. »... Ich

freundete auswärtige und einheimische Künstler (so den Lautenisten Weiß, den berühmten Berliner Bassisten Fischer, Am. Schmalz) bei sich, um eigene Sachen zu probieren¹. Er ist lebhaft interessiert für die Konzerte angesehener fremder Musiker (wie Häßler)², steht ihnen in Konzertangelegenheiten mit Rat und Tat zur Seite³, zieht sie zu sich ins Haus (so 1793 Gyrowetz)⁴.

Wie fruchtbar seine Ideen für das private Musizieren und für eine neue Zielgebung im Dresdner Musikleben überhaupt waren, läßt sich an der »Singanstalt« erkennen, die um 1800 im Hause Körner eingerichtet wurde⁵: Naumann war ein eifriger Parteigänger Hillers, Faschs und Zelters in Sachen der gemischten deutschen Dilettantenchöre; er ist der Berliner Singakademie kompositorisch und persönlich nahegetreten, und die 1807 gegründete Anton Dreyßigsche Singakademie in Dresden sieht in ihm ihren geistigen Urheber⁶.

Den hauptsächlichen Gestalten der Kunst und Intelligenz Dresdens, deren musikalischen Bedürfnissen seine Gegenwart zugute kam — zum mindesten in der Form einer anmutigen Belebung der Geselligkeit⁷ —

komme eben aus einem enggeschlossenen, aber desto herzlicheren Privatconcert des Capellmeisters Naumann, woselbst er das Klavier spielte und den Gesang der Mad. Duschek aus Prag vortrefflich begleitete.« Mitwirkende: Prinz (Flöte); Campagnuoli (Geige); Madlle. Schäfer, »eine liebenswürdige Schülerin Naumanns« (Schiller/Naumanns »*Ideale*«).

¹ Das »*Vater unser*« wurde zuerst einem kleinen Kreise vorgeführt (Journ. d. Lux. u. d. Mod. 1799, S. 640 Anm.); s. auch S. 144. Über die häusliche Wiedergabe von »*Acis*« und des »*Pilgergesangs*«, kurz vor Naumanns Tode, vgl. M. 401/02.

² Er spielt Anfang Sept. in Pillnitz vor dem Kurfürsten bzw. in der Neustädter Kirche. Beide Male phantasiert er sowohl frei als über ein aufgegebenes Thema, das ihm das eine Mal der Kurfürst, das andere Mal Naumann vorlegt (Mag. d. Sächs. Gesch. 1788, S. 513).

³ Brief an Elisa (undatiert, wahrscheinl. 1800; im Besitz des Landesarch. Mitau): »... So sehr ich mich freue, die gute Duschek hier zu sehen, so sehr bedaur' ich im voraus, daß sie zu einem unschicklichen und critischen Zeitpunkt, insofern nehml. sie Concerts geben will, hierherkommen wird! Auch selbst die Schöpfung u. ihr Schöpfer selbst würden dermalen nichts wirken noch schaffen. — Eben erfahr' ich, daß eine Gesellschaft Musiker das Stück schon in Partitur hier haben um es zum künftigen Herbst zu ihrem Vortheil hier zu geben! Eine große Schwierigkeit mehr! ... Himmel wird die Char' Woche hier ankommen, das Oratorium zu hören.« S. auch S. 117³.

⁴ Selbstbiogr., S. 100.

⁵ Näheres in der Allg. Mus. Ztg. 1807, Sp. 466 (Man »probiert eigensinnig« u. a. Mozartsche Opern u. Naumanns Messe in As). Vgl. auch Körner an Schiller 1805 (Briefwechsel II 480).

⁶ M. 327; N.T. Merkur 1799 (12. St., S. 355); Rachel (Dresdn. Anzeiger 1901); Nestler, S. 172.

⁷ N.T. Merkur 1803, I 121: »... Für die schönen Stimmen des Grafen, der Gräfin [Brühl] und ihres talentvollen Sohnes hatte Naumann eine Menge Terzetten, Arien, Lieder und Romanzen komponiert, deren einige für gewisse Plätze des Seifersdorfer Thales geeignet waren.« Bei den Brühls werden zur Einweihung eines Obelisks ein »*Amphion*«-Chor und Freimaurerlieder von Mädchen des Dorfes gesungen (Rachel II 180); zum Geburtstag des Grafen ein Bänkelsängergedicht von Goethe nach einer Melodie Naumanns von dem jungen Brühl vorge-

ist Naumann zugleich durch Persönlichkeits- und Anregungswerte verbunden. Er verwächst immer mehr mit dem kleinen, durch auswärtige Freunde gestützten Kreise, der, je näher es dem Jahrhundertende zu geht, desto deutlicher von dem Dresdner Allgemeinniveau geschieden ist¹. Die für Naumann wichtigsten Namen wurden schon gestreift. Zu den Brühls in Seifersdorf², zu Leop. Neumann³, Graff⁴, Schenau⁵ kommen in diesem Zeitabschnitt einige weitere hinzu: Christ. Gottl. Körner, der, seit seiner Versetzung nach der Residenz 1783, den eigentlichen Mittelpunkt des geistigen Dresdens bildet, der aus den Recke-Erinnerungen bekannte preußische Gesandte Graf Geßler (seit 1787)⁶. In Naumanns Weinberg lernt ihn im Sommer 1789 Elisa v. d. Recke kennen und lieben⁷, die selbst seit ihrem ersten Dresdner Besuche 1784 Haus und Familie Naumanns besonders nahesteht. Förmlicher war Naumanns Verhältnis zu Elisas

tragen (eb. II 176). Ähnliches bei Nestler, S. 152, v. Krosigk, S. 177. — Für Naumanns Harmonikspiel vgl. M. 361, Rachel II 170, 173, 326. Gesangkanons für Dorothea v. Kurland, zuerst bei einer Elbfahrt gesungen (N.T. Merkur 1803, I 123; Rachel II 416; vgl. Naumanns Brief in »Kurland« III 21). Kantaten und ein Kinderballett f. d. Kurländ. Hof (M. 339; Rachel II 407), im Zusammenhang mit Schusters »*Alchymist*« in Mitau 1790 aufgeführt.

¹ Über den Körnerschen Kreis vgl. Th. Urbach, Das geistige Leben Dresdens am Ausgange des 18. Jahrhunderts (Dresdn. Geschichtsbl. 1893, Nr. 1).

² Sophie Becker, Elisas Begleiterin, nennt in ihrem Reisetageb. 1784 Naumann den »besten und vertrautesten Freund des Brühlschen Hauses« (Rachel II 173; vgl. Nestler 152/53). Vgl. noch v. Krosigk, a. a. O. (besond. S. 174).

³ Der Hof- und Staatskal. nennt ihn seit 1785 als adjungierten Archivsecretar. beim Geh. Kriegsraths-Collegium, zugleich Secret. b. Proviantamt; seit 1796 als Proviantcommis. und Oberkriegscomm., seit 1801 (so noch 1813) als Oberkriegs- und Oberproviantcommisar. Er besorgt seit Ostern 1794 für die im Verhältnis hohe Vergütung von 80 Thlr. regelmäßig die jährliche Übersetzung des Osteroratoriums (vgl. die »Berechnungen«), vordem die Aufgabe von Secretär Leber. Bachenschwanz. — Schriftstellerisch ist er außer in den Vorreden und in der Übersetzung der deutschen Ausgaben von »*Amphion*« und »*Cora*« auch nach Naumanns Tode entschieden für den Freund eingetreten: in den Beiträgen zu den Dresdner Anzeigen 1808 (77. Stück). Über ihn vgl. auch ZfM III 5 sowie unten.

⁴ 1800 wohnt er, durch den Tod eines Sohnes deprimiert, einige Monate in Naumanns Hause (M. 417).

⁵ Er wird durch »*Cora*« zu bildlicher Darstellung angeregt (s. S. 149⁶).

⁶ Rachel II 323 u. 325; O. Richter in d. Dresdn. Geschichtsblätt. 1894, Nr. 1. Elisa über Geßler (Rachel II 312/13): »Seine Welt- und Menschenkenntnis, sein durch Wissenschaften geschmückter Geist, seine herrliche Gabe, mit welcher er sich im Gespräch und in Briefen ausdrückt . . ., dies alles macht mir ihn interessant; und die Freymüthigkeit, mit welcher er mich bisweilen als Freund tadelte, erhöht seinen Werth so, daß seine Freundschaft mir Bedürfnis zu werden anfängt.« Naumann rühmt seinen Charakter gegenüber Elisa (Rachel II 327 u. 351).

⁷ Darüber Elisas ausführl. Darstellung im N.T. Merkur 1803 (bei Nestler, S. 150, ziemlich genau kopiert). Sie war zwischen 1784 u. 1790 mehrfach in Dresden (Rachel II 170). Später hielt sie sich regelmäßig einen Teil des Jahres in Dresden auf, seit Oktob. 1798 meist als Pensionärin im Hause Naumanns (M. 399, vgl. u. a. Dresdn. Geschichtsbl. 1918, S. 136).

Schwester, Dorothea v. Kurland, derselben, der Meißners Buch gewidmet ist. Erst im letzten Jahrzehnt seines Lebens kommt dieser letztgenannte (damals Professor in Prag), kommt auch Schuster Naumann wieder näher. 1796 taucht noch der junge interessenreiche Balte Georg Pölchau auf, der sich in Dresden zum Sänger und Gesangslehrer ausbildet¹. Biographisch bemerkenswert ist schließlich die Berührung mit Herder, in dessen Gesellschaft Naumann, dank Elisas Vermittlung, bei einem Aufenthalt in Karlsbad 1791 ständig zu finden ist², und der schon 1785 ebenso wie Goethe für den »wirklich großen Naumann« durch Tina Brühl interessiert wird³.

In den Zusammenhang dieses Richtungswechsels im allgemeinen Denken Naumanns, der sich schon kurz vor Schweden ankündigt, aber unter dem Einfluß der nordischen Erlebnisse erst Entschiedenheit gewinnt, gehören auch die Beziehungen, die ihn seit der Schwedenzeit mit zwei kleineren Fürstenhöfen verbinden, welche als Protektionsstätten deutsch-musikalischer Kunstbestrebungen eine Sonderstellung einnahmen: mit dem Mecklenburg-Schweriner Hof unter dem pietistischen Herzog Friedrich dem Frommen (bis 1785) und seinem Nachfolger Friedrich Franz I.⁴, wie mit dem Hofe des Markgrafen Heinrich Friedrich v. Brandenburg-Schwedt⁵.

Im ersten Falle betrifft es die Pflege protestantischer Kirchenmusik in den Ludwigscluster *Concerts spirituels*⁶ der aus Vokalistinnen und Instrumentalisten vorwiegend deutscher Nationalität zusammen-

¹ O. Clemen in der »Baltisch. Bücherei« XIX 49.

² Rachel II 415; vgl. ZfM III 213.

³ v. Krosigk, a. a. O. S. 129/35. — Möglicherweise hat Naumann 1786 auch Schiller persönlich kennen gelernt (s. Nestler, S. 167). S. u.

⁴ Darüber M. 299 ff. In Ludwigslust hielt sich Naumann auf der ersten Hinreise nach und auf der zweiten Rückreise von Schweden auf, ferner auf der Fahrt nach Kopenhagen Anfang Juli, wo er in Abwesenheit des neuen Herzogspaares eine Probe seines (auf Wunsch des verstorbenen Herzogs komponierten) Oratoriums »Unsere Brüder« hört. Er bleibt mit Schwerin bis zu seinem Tode in musikalischer und brieflicher Beziehung. Urkundlich Neues über die Verhandlungen zwischen Schwerin und Naumann wegen der betreffenden Kompositionen, Differenzen wegen Zahlungsrückständigkeit von Seiten Schwerins und die Vermittlung des Direct. v. Bose dabei, s. bei Klem. Meyer, a. a. O. S. 255 ff.

⁵ In Schwedt scheint Naumann auf der zweiten Hinfahrt nach Schweden (Juni 1782) mehrere Tage gewesen zu sein (M. 311X; Lit. u. Theat. Ztg. 1782, S. 445). Über die vergebliche Einladung zur »Cora«-Aufführung in Schwedt, den Briefwechsel mit dem sächs. Hofe und mit Naumann deshalb vgl. M. 311/12.

⁶ Sie fanden nach M. (299) im Winter in einem Saal des fürstl. Schlosses, im Sommer in der Ludwigscluster Kirche statt, u. zwar waren hier Orgel und Musikchor völlig unsichtbar, da hinter einem Altarbild postiert (»diese Unsichtbarkeit der Musik verstärkt ihren Eindruck unbeschreiblich«). Vgl. noch Meyer, S. 104 ff., u. Mag. d. Mus. I 589. Die erste öffentliche Musik der Ludwigscluster Kapelle in Schwerin am 16. Febr. 1800 in der Schloßkirche brachte Schusters Tedeum (Allg. Mus. Ztg. II 858).

gesetzten Ludwigslust Kapelle¹, der seit 1782 auch das Ehepaar Benda (Fr. Ludw. u. Agnese Benda) einige Jahre angehörte².

Durch Ludwigslust, eine Hochburg für die Bemühungen um eine Art von »deutschem Nationalatorium«³, wird Naumann zugleich mit den Schweriner Hofkapellmeistern Hertel, Westenholz, Ant. Rosetti und zugleich mit anderen deutschen Komponisten wie E. W. Wolf, Fr. W. Benda, Reichardt, Schmittbauer, Schulz⁴ auf neue Stilversuche verwiesen⁵.

Ganz anders handelt es sich für Schwedt um eine reine Bühnenangelegenheit. Hier war seit 1773 zunächst das deutsche Singspiel, dann seit dem Engagement des Schauspielers Möller (Sommer 1780) auch Lustspiel und Trauerspiel gepflegt und damit in weiten Kreisen ein reges Theaterinteresse geweckt worden⁶. Der Besonderheit der Kunstrichtung, der allmählichen Repertoireerweiterung entsprach die äußere Form. Neben Möller treten in den achtziger Jahren andere, zum Teil bereits damals berühmte Darsteller⁷, Tänzer⁸, Dekorationskünstler⁹. Offensichtlich ist eine Wechselbeziehung zu den Berliner Theatern¹⁰. An Stelle der kleinen Schloßbühne entsteht ein neues Haus, das ausdrücklich auf die Möglichkeit der Aufführung von

¹ Näheres über diese — bis 1789 unter Westenholz, bis 1793 unter Rosetti — bei Meyer, a. a. O. S. 120 ff. Die Leistungen der Kapelle werden 1800 als ziemlich schlecht bezeichnet (Allg. Mus. Ztg. II, Sp. 843 ff., 858 ff., besond. 847), vgl. Naumanns briefl. Ermahnung für die Aufführung von »*Gottes Wege*« 1795 (M. 307 X).

² Meyer, S. 150, vgl. Lit. u. Theat. Ztg. 1783, S. 299: Mad. Benda, in Schweriner Dienst, singt in Berlin eine Szene aus der Oper »*Amor und Psyche*« von Schuster (der ebenfalls Beziehungen zu Schwerin hatte!).

³ Vgl. Schering (Gesch. d. Orat.), S. 367 u. ZfM I 437.

⁴ Über die Ludwigslust Werke dieser Komponisten vgl. Cramer, Mag. d. Mus. II, S. 349/354 (bzw. 1783, I 180 ff.). Ebenda ist von den häufigen Gastbesuchen von Sängern, Komponisten und Instrumentalisten in Ludwigslust bei Hofe oder bei Musikliebhabern die Rede. — Über seine ehrenvolle Aufnahme am Schweriner Hofe, Sommer 1782, berichtet E. W. Wolf (Auch eine Reise, aber nur eine kleine musikalische . . . Weimar 1784), vgl. auch Meyer, S. 253 ff.

⁵ Das »*Vater unser*« ist das letzte Naumannsche Werk dieser Richtung, zugleich das einzige nicht für Schwerin, überhaupt ohne im voraus bestimmten Zweck geschriebene.

⁶ Vgl. Goth. Theat. Kal. 1777 ff. (bes. 1780, 1783 u. 1784); Lit. u. Theat. Ztg. 1780, S. 609 u. 1781, S. 458; Joh. Bernoulli, Sammlg. kurzer Reisebeschreib., Jahrg. 1781, Berlin II, Nr. VII (J. B.'s Lustreise von Berlin nach Schwedt 1780, S. 225 ff.).

⁷ Die auch bei M. (310 X) erwähnte Sophie Niklas wird besonders als Konstanze in der »*Entführung*« gerühmt (Lit. u. Theat. Ztg. 1784, III 160).

⁸ S. S. 933.

⁹ Verona als Gast, Schmelka (vgl. den Rigenser Bericht [Annal. d. Theat. 1788, I. H., S. 95]: » . . . einer der ersten Decorateurs u. Theatermaler, die beim deutschen Theater existieren«).

¹⁰ Vgl. auch Brachvogel II 131. (Die Berliner Generaldirektion richtet im März 1788 ein Gesuch an den Markgrafen von Schwedt um Überlassung von Opernpartituren aus dessen reicher musikalischer Bibliothek für das Nationaltheater.)

Trauerspielen und großen Opern (in deutscher Sprache!) berechnet ist¹. Die literarische Parole² und andererseits die durch Vorhandensein einer guten Hofkapelle gegebenen günstigen musikalischen Vorbedingungen³ locken bekannte Freunde deutscher Kunst, wie 1784 E. v. d. Recke⁴, deutsche Gesangsgrößen (die Schwestern Podleska, Mad. Lange)⁵, bedeutende Komponisten von nationaler Richtung (neben Naumann auch Hiller und Reichardt), nach Schwedt, zu Gastaufenthalt oder zu künstlerischem Auftreten⁶.

Die freundschaftlichen Beziehungen Naumanns zu Schwedt, die Tatsache, daß auf der dortigen Bühne (und, wie es scheint, nirgends anders) »*Amphion*« in deutscher Fassung szenisch gegeben worden ist, daß hier auch die deutsche »*Cora*« ihre erste (und fast einzige) Bühnendarstellung erlebt hat⁷: das kennzeichnet mehr als alles andere, in welch bewußter Weise sich Naumann auf die Seite der ausgeprägt deutschen Kunst- und besonders Theaterbestrebungen gestellt hat, in einem zeitlichen und inneren Zusammenhang mit der nordischen Tätigkeit.

¹ S. S. 150. — Im Repertoire erscheinen auch die »*Entführung*« und die »*Schöne Arsene*« (Lit. u. Theat. Ztg. 1782, S. 444).

² M. (310 X) sagt, in Schwedt sei Lessing »die erste und schönste Todtenfeier gehalten« worden (darüber Lit. u. Theat. Ztg. 1781, I 172).

³ Ausführliches über die Kapelle und über die Konzerte s. bei Bernoulli, a. a. O. Nr. VII u. Nr. VIII (»Von d. Hofkapelle zu Schwedt 1779«). Die dortigen Angaben lassen engere Beziehungen zur Dresdner Hofmusik erkennen. So wird C. Besozzi als fast jährlicher Gast bezeichnet. Vgl. auch Goth. Theat. Kal. 1783, S. 293.

⁴ Rachel, a. a. O. II 146.

⁵ Mad. Lange setzt sich auf ihren Reisen besonders für Arien aus »*Cora*« und für Naumanns »*Lehrstunde*« nach Klopstock ein (Lit. u. Theat. Ztg. 1784, III 137 ff.).

⁶ Lit. u. Theat. Ztg. 1782, S. 444 u. II, S. 137.

⁷ »*Cora*« und die mit diesem Werk neubelebte Hoffnung auf eine große deutsche Oper wurde dann geradezu als Hauptanlaß für den erwähnten Schwedter Theaterumbau bezeichnet (s. S. 150).

II. Teil:

**Daten zur Geschichte der Naumannschen
Opern. Bibliographie der Opern.**

Ausführliche Angaben von Titel und Besetzung erfolgen (soweit nichts bemerkt ist) auf Grund des Textbuchs der Erstaufführung¹.

Die bibliographischen Angaben gründen sich auf die Notizen gedruckter Bibliothekskataloge bzw. auf direkte Auskünfte der betr. Bibliotheken sowie persönliche Nachforschungen. Das Vorkommen von Einzelnummern² aus Opern wird im allgemeinen nur dann gebucht, wenn es sich um einen Druck handelt, ferner, wenn dabei nach meiner persönlichen Feststellung ein Autograph vorliegt. In vielen Katalogen (z. B. Katal. Königsberg Univ.-Bibl. v. Müller) werden gedruckte bzw. handschriftliche Sammelbände nachgewiesen, welche — im Katalog nicht näher bezeichnete — Einzelnummern aus Naumannschen Opern enthalten. Davon nimmt das folgende bibliographische Verzeichnis keine Notiz.

Verzeichnis der Abkürzungen:

Dresden = Sächsische Landesbibliothek; BB = Preußische Staatsbibl. Berlin; Marciana = Biblioteca Nazionale Marciana Venedig; Schatz = Libretti-Sammlung Schatz in der Library of Congress, Washington³.

Folgende Operntitel finden sich u. a. bei R. Eitner (Biogr.-Bibliograph. Quellen-Lexik) unter »Naumann« irrtümlicherweise mit verzeichnet⁴:

1. »*Die Jubelhochzeit*«, Dresden Landesbibl.: Es handelt sich um eine Orchesterpartitur des dreiaktigen Hillerschen Werkes⁵, und zwar das Benutzungsexemplar der Theatertruppe Wäser.

2. »*L'isola d'amore*«, Wien Nation.-Bibl. (s. auch Mantuani X, 17856): Es handelt sich wohl um die Oper Sacchinis.

3. »*La belle Arsène*«, Darmstadt Landesbibl.: Es handelt sich um das Werk Monsignys.

4. Arien aus dem »*Alchymisten*« (»Wie durch meine kleinsten Nerven« bzw. »Träum' ich oder bin ich trunken«), München Bayr. Staatsbibl.: Es handelt sich um zwei der bekanntesten Arien aus dem Singspiel von J. Schuster.

¹ In Frage kommt vor allem die Sammlung italienischer Libretti in der Sächs. Landesbibl. Dresden (Lit. It. D).

² Besonders die Preuß. Staatsbibl. Berlin besitzt eine Unzahl Kopien von Einzelnummern aus Opern wie Kirchenwerken Naumanns. Ebenda konnten einige wertvolle Fragmente von Partitur-Autographen der Opern von mir identifiziert werden (s. u.).

³ Die Signaturen der Schatzschen Sammlung sind nur dann — auf Grund direkter freundlicher Mitteilung des Herrn Sonneck — verzeichnet, wenn das betr. Textbuch (weil ins neunzehnte Jahrhundert gehörig) im Katalog Sonneck nicht erwähnt wird.

⁴ Die betreffenden Partituren sind in der Tat mit einem entsprechenden irreführenden handschriftlichen Eintrag versehen.

⁵ Die Partitur enthält im I. und III. Akt je eine Nummer mehr als der Klav.-Ausz. v. 1773.

Eitner (dessen Artikel »Naumann« sehr reichhaltig und im großen ganzen brauchbar ist)¹ zählt ferner unter den Opern Naumanns kleine Gelegenheitswerke auf, wie:

»*L' improvisata*« (BB).

Der Name Naumann ist nachträglich von unbekannter Hand mit Bleistift hinzugefügt. Darunter: 14. Februar 1791. Es handelt sich um eine allegorische Hochzeitskantate (Poesia und Musica). Nur einzelne formale Eigenheiten der ganz äußerlichen und bedeutungslosen kurzen Partitur lassen eine Autorschaft Naumanns als möglich erscheinen.

ferner ein »*Divertissement*« (Dresden Landesbibl.),

ein einaktiges Jagd- und Liebesstück mit französischem Text, neben den Gesängen (der Nympe, des Skythen u. a.) auch zwei reine Instrumentalsätze enthaltend. Die Komposition dürfte um 1775 geschrieben sein². Bis auf einige Varianten stimmt sie überein mit dem Pastorale »*Hilas et Silvie*« (ebenfalls Dresden Landesbibl.), das in O. Kexéls schwedischem Theaterkalender (a. a. O.) erwähnt wird.

Eine Arie zu »*Robert und Calliste*« von Guglielmi (s. S. 59⁴) bringen Hillers »Arien und Duetten« 1777.

I. Erstes Operschaffen.

(Zu I des I. Teiles.)

I. Die erste Oper Naumanns ist den Biographen nur ihrer Geschichte, nicht auch dem Titel nach bekannt³:

Il tesoro insidiato

intermexxo a quattro voci, in 2 parti. Poesia: (?) . Musica: G. Amadio [!]

Naumann. *Venexia, Teatro S. Samuele, Carnovale 1763.*

Cantanti: La Baronessa Placida	Angela de Santis
Madama Isabella	Rosa Vitalba
D. Fabrizio	Domenico Tebaldi ⁴
Furbino	Antonio Marchesi.

Questo intermezzo fu rappresentato dopo una farsa recitata da comici⁵.

Textbuch: *Marciana Dram.* 1286
(vgl. Wiel Nr. 671).

¹ Kleinere Versehen und Lücken Eitners sind im folgenden nicht besonders hervorgehoben.

² Das kleine Werk könnte beim Grafen Löwenhjelm in Dresden (s. S. 58¹) gespielt worden sein.

³ Nach Meißners Beispiel wird meist hypothetisch der falsche Titel »*La villanella incostante*« angegeben (so auch Mannstein, Verzeichnis).

⁴ Bei Wiel Nr. 829 als secondo buffo caricato erwähnt.

⁵ Noch 1778 berichtet Schuster aus Venedig über die dort übliche Verbindung von Intermezzo und Komödie (Deutsches Museum, 1779, I, S. 185).

Nach Meißner (S. 107ff.) erhielt Naumann den Auftrag durch Vermittlung des K. k. Gesandten, Grafen v. Rosenberg, in der zweiten Hälfte November 1762. Die sehr erfolgreiche Premiere fand (mit Naumann selbst am »Flügel«) am 28. Dezember 1762 statt; das Honorar betrug nur zehn Zechinen.

Ein Quasi-Duett aus dieser Oper: »*Dormi, dormi amor mio bello*« erlangte nach brieflichen Andeutungen Naumanns (M. 109^x) und nach Rochlitz (Für Freunde d. Tonk. III 2, S. 17) in Venedig für lange Zeit Popularität¹.

Partitur: Ein Fragment fand sich unter dem Titel »*Isabella*« in Dresden, Mus. c: B 528^c (Autogr. fast des ganzen II. Aktes).

II. Die zweite Opernarbeit ist keine selbständige Leistung, sondern nur der Anteil an einem Pasticcio für den Karneval 1764, an dem drei Komponisten beteiligt waren: Naumann mit sechs Arien, zwei Duetten, einem Terzett, welche Stücke er in zehn Tagen geschrieben haben soll. Meißner (S. 120ff.) kennt auch in diesem Falle im übrigen nur noch den Aufführungsort, das Theater S. Cassiano. Das in Betracht kommende Textbuch ist:

Li creduti spiriti

*drama giocoso per musica in 3 atti. Poesia: Giuseppe de Kurtz².
Venezia, T. S. Cassiano, Carnovale 1764.*

Cantanti: Flavio	Gasparo Barozzi
Fiammetta	Teresa de Kurtz
Mordon	Giacomo Cerri
Proserpina	Marianna Maggini
Lodi	Giuseppina del Kurtz
Medusa	Isabella Vigna
Cleone	Matteo Bovini
Clarice	Eleonora Kurtz
Lelio	Domenico Tibaldi.

Balli: Giuseppe Salomoni detto di Portogallo.

Marciana Dram. 1087 (vgl. Wiel 683); *Schatz*.|

Der hier genannte Autor des deutschen Originaltextes ist der bekannte Josef Felix v. Kurtz, der in Wien zuerst 1737 auftrat³

¹ Nach Rochlitz, a. a. O. S. 21/24, erklärt Vogler 1801 in Prag, wo er an der Tafel des Herzogs v. Kurland mit Naumann zusammentrifft, der Erinnerung an diese Hauptmelodie, die er seinerzeit in Venedig gehört hätte, verdanke er den Haupterfolg in seinem neuesten Werk. Naumann aber soll die Melodie selbst nicht wiedererkannt und erklärt haben: »Alle meine früheren Arbeiten hab' ich längst vernichtet [?] und vergessen.« Vgl. auch M. 120 und Mannstein, Verzeichnis.

² Für die musikalische Autorschaft findet sich hier nur die Angabe: Signori NN. Aber schon Schatz (Sonneck-Katalog) verzeichnet dieses Textbuch für: Naumann und zwei andere Komponisten.

³ Dann seit 1744; zuletzt 1769/70, wo seine Hanswurstiaden jedoch nicht

und dann jahrzehntelang unter dem Namen Bernardon als Leiter einer Wandertruppe das an Gesangseinlagen reiche Wiener Stögrestück¹ in Österreich und Deutschland² populär machte. Sein (vereinzelt dastehendes) Venezianer Gastspiel 1763/64³ dürfte auf breitere Kreise berechnete, billige Aufführungen der von ihm geleiteten Wandertruppe betreffen. Nach Meißner besagt eine briefliche Angabe Naumanns, »das Stück selbst sey von der sonderlichsten Zusammensetzung gewesen . . . ; fast jeder Aufzug hätte etwas neues und ungewöhnliches enthalten«. Wie bei einem früheren Stücke von Kurtz' Venezianer Repertoire⁴ stammte die italienische Übersetzung zweifellos von Giov. Bertati.

Partitur nicht ermittelt.

II. Die italienischen Opern zwischen 1767 und 1776.

(Zu II des I. Teiles.)

I. *L' Achille in Sciro*

dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Reale di S. Cecilia in Palermo l' anno 1767, di Giov. Amadeo Naumann.
(Titelblatt der Dresdner Partituren.) Text: Metastasio⁵, 3 Akte.

Dazu Meißner (S. 150/152): Anfang des Sommers erhält Naumann den Auftrag, Mitte Juli fährt er nach Palermo. Premiere: 5. September, zum Feste der heiligen Rosalie. Die Oper wird während Naumanns weiterer Anwesenheit im September und Oktober noch einige zwanzigmal gegeben und hält sich auch nach seinem Weggang noch. Über die Operntruppe und den Erfolg äußert sich Naumann sehr befriedigt. Die Arie »*Fra l' ombra*« singt Corona Schröter 1772 im »großen Konzert« unter Hiller, Leipzig⁶.

mehr gefallen. Vgl. Sonnleithner, Materialien zu einer Geschichte der Wiener Theater und des Balletts (handschr. Wien, Musikfreunde).

¹ Vgl. besonders R. Haas, ZfM III 405 ff.

² Zwischen 1740 und 1750 hält er sich z. B. in Dresden auf (Proelß, S. 201). Vgl. auch Teuber, Gesch. d. Prager Theat. (1883) I 264.

³ Er führte selbstverfaßte deutsche Stücke in italienischer Übertragung vor, wie er umgekehrt in Wien 1776 eine deutsche Bearbeitung der »*Serva padrona*« brachte (DTÖ XVIII 1, S. XXI⁷).

⁴ *La morte di Dimone o sia l' innocenza vendicata*, drama serio-giocosco per musica in 3 atti. Poesia: Giuseppe de Kurtz e Giovanni Bertati. Musica: Antonio Tozzi. Herbstsaison 1763 (Wiel, Nr. 676).

⁵ Textbuch nicht vorhanden. Sowohl im Dialog als in den Arien finden sich Kürzungen bzw. Änderungen, die in den Metastasio-Ausgaben, Venedig 1737 und Florenz 1820 (IV) nicht enthalten sind; so ein Duett II 6 an Stelle der Arie Achills.

⁶ A. Dörffel (Gesch. d. Gewandhauskonzerte). S. 12.

In einer Fassung mit deutschem Text verbreitet sich die Partitur in Kopie seit 1780 durch Deutschland¹. Die Übersetzung stammt von Joh. Christ. Bock (s. u.), der 1778 für kurze Zeit in den Dienst des Theaterunternehmers Bondini tritt². Man möchte daraus auf deutsche Aufführungen der Oper mit gesprochenem Dialog durch die Truppe Bondinis in Dresden bzw. Leipzig etwa 1780 oder wenigstens auf die Absicht zu solchen schließen³.

Zum mindesten dürfte der deutsche »Achilles« für Konzertzwecke benutzt worden sein. Über die etwaige Aufführung der Ouvertüre in Stockholm s. S. 74⁴.

Partitur: Dresden, Mus. c: B 508 und 508^a (Autogr. von Akt I bis Sz. 13 inkl., unter Weglassung der Arie des Licomedes I 12 und der Cavatine I 13). Brit. Mus. (Hughes-Hughes II 297) und BB, Ms. 15960: Partitur mit deutscher Übersetzung von Joh. Christ. Bock. BB: ein Auszug für sämtliche Vokalpartien, meist mit Beifügung des B. c.; weggelassen sind außer der Ouvertüre und dem Seccorezitativ noch zwei Arien (II 8, III 6); der Text ist deutsch (der italienische Text mit roter Tinte darüber notiert!); er ist von derselben Hand geschrieben wie die deutsche Texthinzufügung in dem Autograph der »Armida« (s. u.). Ouvertüre: Stockholm Kgl. Mus. Akad. Arie des Licomedes I 12 und Arie III 6: BB.

[Ia.]

Alessandro nelle Indie

(nach Metastasio).

[Spätestens im April 1768 erhält Naumann den Auftrag für die Herbstsaison (Anfang Oktober) von S. Benedetto Venedig. Ein Honorar von 50 Dukaten wird ihm zugesichert. Infolge der Rückberufung nach Dresden zur Komposition des »Titus« bleibt die Arbeit, die Naumann in Padua fertigstellen wollte, unvollendet und nicht aufgeführt⁴.

Erhaltenes Bruchstück in BB: Larghetto »*Son confusa pastorella*« f. Sopr. III 8 (angebl. Autogr.).]

¹ In einem Verzeichnis von geschriebenen Oratorien und Opern, die »seit der Herausgabe des großen vollständigen musikalischen Cataloges bey Herrn Westphal eingekommen sind«, befinden sich neben Schuster (»*Wiüste Insel*«, »*Alchymist*«), Gluck (»*Pilgrime von Mekka*«), André auch: Naumanns Opera *Achilles*, mit deutschem Text, Partitur und Opera *Armida*, desgl. (Cramer, Mag. d. Mus. 1783, S. 274). Noch 1804 veröffentlicht in den Dresdner Anzeigen (96. Stück) die Arnoldsche Buchhandlung eine Offerte von 52 geschriebenen Opern in Partitur zu sehr ermäßigten Preisen, darunter von Naumann: *Cora*, *Armide*, *Achilles in Scirus*. (Im übrigen: *Don Juan*, *Zauberflöte*, *Bergknappen* usw.)

² Proelß, S. 300 und 306.

³ Dafür spricht, daß die deutsche Partitur im Handel erscheint zugleich mit der übersetzten »*Armida*« Naumanns, die bei Bondini gegeben wird.

⁴ Zur Geschichte dieser Oper s. S. 28, und unten Anh. A II.

II.

La clemenza di Tito

*dramma per musica da rappresentarsi nel Grande Elettoreale Teatro in Dresda nell' occasione delle Felicissime Nozze di Sua Altezza Serenissima Elettoreale Frederico Augusto Elettore di Sassonia e la Serenissima Principessa Palatina di due Ponti Amalia Augusta, nel Carnevale 1769 . . . La poesia è del celebre Sign. Ab. Pietro Metastasio, Poeta Caesareo. La musica è del Sign. Giovanni Amadeo Naumann, Accademico Filarmonico e Compositore di Camera e di Chiesa di S. A. S. l' Elettore di Sassonia*¹.

Dresden; Königsberg (Katalog, S. 273).

In Verbindung mit der Oper werden Balletts gegeben, komponiert von dem noch aus der Hassezeit bekannten »Ballettkompositeur« und ersten Bratschisten der Kapelle Jean Adam². Die Theaterakten sprechen von fünf Balletts und erwähnen ein Ballett »di Sileno«. Den Schluß bildete der große Ballo allegorico »Il concorso dei Numi«, verbunden mit einer Licenza (Textb. Dresden Lit. It. D 193 und 194)³.

Der Hauptteil der Arbeit, bei der Naumann sehr gedrängt wird (M. 166), fällt in die erste Hälfte November⁴, zu welcher Zeit bereits ein Teil der Solisten in Dresden eingetroffen ist. Die Aufführungen der Oper fanden im Rahmen der Feierlichkeiten zur Hochzeit des jungen Kurfürsten Friedrich August III.⁵ an folgenden Tagen statt: 1. und 16. Februar, 2. und 8. März⁶. Besetzung (nach Ausweis der Akten):

Vitellia
Servilia

Regina Mingotti⁷

Rosa Capranica⁸

¹ Eine ausführliche Darstellung der äußeren Geschichte dieser Oper — auf Grund der Theaterakten Loc. 910, 1 435 ff., II, III, vgl. 908, IV — gibt mein Aufsatz »Das Ende der opera seria in Dresden: Naumanns Clemenza di Tito 1769« im Neuen Archiv f. sächs. Gesch. und Altertumskunde XXXIX, S. 311 ff. Die genauen Verweise für das im folgenden Gesagte siehe ebenda.

² Über ihn vgl. Burney, Tageb. III 39.

³ Inhaltsangabe s. Neues Archiv, a. a. O. S. 320.

⁴ Vtr. 28. Okt.: »... Naumanns demütigste Vorstellung, daß die ihm anbefohlene Komposition der opera la clemenza di Tito weit besser und feuriger geraten würde, wenn Ew. Churfürstl. Durchl. ihm täglich, solange er mit dieser Arbeit beschäftigt ist, zwei Bouteillen Wein oder ein Äquivalent an Gelde zu bewilligen aus besonderen Gnaden geruhen wollte.« Res. 8. Nov.: »... haben ihre Churf. Durchl. ihm vielmehr nach deren Beendigung überhaupt eine Gratifikation, je nachdem solche [Komposition] Beyfall finden wird, in Gnaden destiniert, wannenhero er hierauf zu verträgen ist.« Vgl. auch Fürstenau, S. 162.

⁵ Der vollständige Festentwurf im Neuen Archiv . . ., S. 314².

⁶ Von einer Aufführung am 22. März (so Proelß, S. 224) wissen die Akten und die »Dresdn. Merkw.« nichts, vgl. Neues Archiv, S. 315 und 321.

⁷ Die in Dresden von früher her als Rivalin der Faustina Hasse bekannte Sängerin.

⁸ Schülerin der Mingotti, wie diese damals in München (vgl. Burney, Tgb. II 128; Rudhart, a. a. O. S. 156).

Titus	Tibaldi ¹
Sextus	Pacchierotti ²
Annus	Patrassi ³ .

Das »Corps de Ballet«, zusammengestellt vom Ballettmeister Bigatti: 12 Paare. Solotänzer und -tänzerinnen u. a.: Mad. Binni aus Mailand, Pick und Mad. Binetti (zwei der bekanntesten Mitglieder von Noverres Wiener Ensemble). Bühnenbilder und Inszenierung⁴: Der kurpfälz. Architekt Quaglio aus Mannheim, Kondukteur Sebastian Wetzels⁵, Professor Roos⁶. Zu den Massenaufzügen wurden 100 Mann, zu den Balletts 60 Mann hinzu engagiert. Für den orchestralen Teil wurden u. a. die »Musici« und Mandolinspieler Cajano und Perez mit 100 Thlr. gewonnen (wohl für die Balletts!) sowie zwei neue »Contra-Flügel« bestellt⁷. Die Gesamtkosten der »Titus«-Aufführungen beliefen sich auf 48 700 Thlr. (gegenüber einem Voranschlag von 40 000 Thlr.)⁸.

Naumanns »Clemenza di Tito« war bekanntlich die letzte Oper, die im großen Opernhause, der Stätte der Hasseschen Erfolge, gegeben wurde. Bei dem fünfzigjährigen Ehejubiläum des sächsischen Königspaares 1819 wird u. a. die Arie »*Del più sublimo soglio*« aus Naumanns Oper gesungen⁹.

Partitur: Dresden Mus. c: B 512^c (Autogr.; die Lizenz mit enthaltend); c: B 512^a; B 580 (unzuverlässig). Cons. Paris (nach Eitner). Dresden B 584: La cl. di T., accomod. per il Cembalo (nur Arien und Orchesternummern; 2 Systeme).

Arien u. a.: Bologna Liceo mus. (Gaspari III 324); Breslau Instit. f. Kirchenmus.; BB (»*Amo te solo*« f. Sopr. und Cembalo).

¹ Es ist der aus der Gluck- und der Mozart-Biographie bekannte Tenor Gius. Tibaldi (vgl. Neues Archiv . . ., S. 316).

² Gasparo Pacchierotti, einer der bedeutendsten Kastraten, damals im Anfang seines Ruhms stehend (s. ebenda).

³ Vgl. ZfM IV 224¹.

⁴ Vgl. hierzu meinen oben (S. 104) erwähnten Aufsatz im »Zwinger«. Die Hauptdarsteller erschienen wie zu Hasses Zeit im Reifrock.

⁵ Einer der Miterbauer der katholischen Hofkirche.

⁶ Jos. Roos (Schreibfehler der Akten: Rosa) war an der Akademie der Künste als Professor für Malerei angestellt (Kurf. Hof- und Staatskal. 1769, S. 54).

⁷ Der Hasseschen Überlieferung entsprechend wurde also je ein Klavier für Direktion und Akkompagnement benutzt. Vgl. G. Schünemann, a. a. O. S. 200.

⁸ Quaglios Dekorationen wurden als Ursache der Kostensteigerung bezeichnet, die zu Zahlungsschwierigkeiten führte.

⁹ Fürstenau, S. 193.

III.

Il villano geloso

(= *Il contadino geloso*)¹, *dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Piccolo Teatro di S. A. Elett. di Sassonia, Dresden nell' anno 1770. Text G. Bertati, 3 Akte.*

Dresden; Schatz.

Anderweitige Aufführungen:

1771² Braunschweig.

1772 München,
wahrscheinlich zuerst im Sommer³; im Dezember 3mal, »suivi d'un ballet pantomime« bzw. »du ballet intitulé *le camp Polonais*«⁴.

1773 München,
»LL. AA. RR. EE. se trouvèrent jeudi à la représentation de l'opera buffa *il villano geloso*, suivi du ballet intitulé *les Nymphes de Diane*«⁵.

Partitur: Dresden Mus. c: B 513 (als »*Il contadino geloso*«); Konservat. Brüssel (Katal. Wotquenne I 428). Stimmen: Dresden (Cv. X, XI, Cw. 80). Sinfonie und Arie: Landesbibl. Darmstadt (Katal. Walther, S. 70).

IV.

Solimano

dramma per musica . . . 3 Akte, Text: (?)⁶. Venedig, T. S. Benedetto, Karneval 1773.

Marciana (vgl. Wiel 788); *Schatz*;
Nationaltheater Mannheim.

Besetzung:	Solimano	Giov. Vallesi
	Selimo	Giov. Toschi
	Persane	Maria Masi Giura
	Barsina	Anna Potenza
	Zanghire	Antonio Masi
	Osmino	Matteo Babbini

Balli: Gasparo Angiolini. I. Ballo: »*Il re alla caccia*«. II. Ballo: »*Scene episodiche*«. Musica de' Balli: Sign. G. Angiolino (il coreografo).

¹ Da die Oper unter verschiedenen Titeln vorkommt, wird sie zuweilen bei Aufzählungen irrtümlicherweise mehrfach gerechnet (z. B. Eitner).

² Schatz, G. Bertati (Vierteljahrsschr. f. Musikwiss. V 231 ff.).

³ »*Journal de ce qui s'est passé* . . .«, a. a. O.: Legationssekretär Unger bestellt im Brief vom 16. April die Partitur des *Villano geloso* »que S. A. R. aura voulu procurer à la cour d'ici pour le faire représenter par notre troupe de l'opera buffa, qui est le seul spectacle . . . pendant l'été«.

⁴ »*Journal* . . .«, Briefe vom 3., 6. und 31. Dez.

⁵ »*Journal*«, Brief 7. Nov.

⁶ Das Textbuch stimmt nicht (wie vielfach zu lesen ist) mit demjenigen überein, das 1753 von Hasse, 1755 von Fischietti, 1760 von Galuppi komponiert worden war, und das von Migliavaccha verfaßt ist, jedoch offensichtlich mit dem von Scirolli 1766 benutzten (s. S. 375). Möglicherweise ist aber Migliavaccha auch in diesem Fall beteiligt; er wird noch Ende der achtziger Jahre im sächsischen Hof- und Staatskalender als Hofpoet und Legationsrat ge-

Für die Vorgeschichte des Engagements vgl. die Verhandlungen mit dem Impresario dell'Agata (S. 32). Zu der Arbeit, die offenbar schon in Dresden angefangen worden war, hatte Naumann nach der Ankunft in Italien noch eine Frist von drei Monaten. Nach Meißner (S. 176, 181) betrug das Honorar 80 Zechinen. Anzahl der Aufführungen in diesem Karneval: 40. Den damaligen Inszenierungsverhältnissen von S. Benedetto¹ entspricht es, daß die szenischen Anforderungen des Textes im Vergleich mit denjenigen des ursprünglichen Migliavacchaschen Buches sehr gering sind. Über den Erfolg des »Soliman«, der zweiten Seria des Karnevals², s. S. 42.

Wiederholt 1778 Mantua³.

Partitur: Dresden Mus. c: B 527^a (Autogr.) und 527. Brit. Museum (Katal. II 303). Stimmen: Dresden Cw. 80.

Einzelstücke daraus gedruckt: 1. *Sinfonia con Oboe, Corni e Trombe di ripieno del Sig.^r Amadeo Naumann, Sassone, Maestro di Capella all'attuale Servizio di S. A. E. di Sassonia nel Solimano eseguita in Venexia nel Nob. Teatro di S. Benedetto il Carnevale dell'anno 1773. A spese di Luigi Marescalchi e Carlo Canobbio: Mailand Archivio musicale di Nosedà.* 2. Rondo: »Se mai vedi il mio tesoro« del S. Giov. Am. N. . . , Sassone, Maestro di Cap. per il Sig.^r Giov. Toschi nel Solimano in Venexia . . . 1773. Catalogo di tutta la musica . . . stampata a spese di Luigi Marescalchi, maestro di musica⁴): Dresden Mus. c: B 1173; Schwerin (Katal. Kade). Dass. im *Journal d'Ariettes italiennes dédié à la Reine (Bailleux Paris)*, 1780: K. Univ. Bibl. Uppsala; Kons. Brüssel. 3. Rondo: »Chi manca di fede« per la Sign. Anna Potenza . . . 1773 Venexia, L. . . Marescalchi: Schwerin (Katal. Kade); Dresden mit dem handschriftl. Eintrag »Torino« in Sammelbd. Mus. c: B 555 (vorwiegend Ottani enthaltend). 4. Rondo: »La sposa, l'amante« . . . per il S. Giov. Toschi . . . : Kloster Montecassino. 5. »Prendi la destra in pegno«, duetto . . . 1773. In *Venexia, Alessandri* . . . : Bologna Liceo mus. (Katal. Gaspari III 324).

Von den genannten Stücken in Kopie vorhanden: 2. Padua Anton. (Tebaldini, S. 136); Uppsala; Brit. Mus. in Sammelbd. Add. 14208 (Katal. II 328); Kloster Montecassino (2x). 3. und 4.: Padua. 5. Schwerin (Kade); Padua. Im Kloster Montecassino im Ms. auch: »Che intesi« (Solosz. der Persane, III 6) und »Sappi che . . .« (Arie der Persane II 4).

V. *L'isola disabitata.*

azione p. mus., 2 parti. Text: Metastasio. Venedig, Teatro particolare, Februar 1773.

Textbuch Venezia, Aloise Valvasense, 1775 [sic!]: Marciana; Schatz.

nannt und hat noch 1787 in Italien offiziell zu tun (Loc. 383, IX 84). Vgl. auch Glückjahrbuch IV, S. 163.

¹ Vgl. Journ. d. Lux. u. d. Mod. 1790 (S. 233ff.).

² Die erste war »Merope« von Giac. Insanguine (Wiel, Nr. 787).

³ DTB XIV 1, S. XIII, Nr. 11.

⁴ Über diesen als Komponisten vgl. Tebaldini, Kat. Padua, S. 135, und Wiel, a. a. O.

Nach Meißner (S. 177) handelt es sich um ein Privattheater venezianischer Nobili. Entgegen der Textbuchangabe legt er die Erstausführung auf »gleich nach Ostern«.

Partitur: (*Cantata a 4, posta in musica del Sig.^r Giov. Amadeo Naumann*): Marciana, Ms. cod. Marc. It. IV, 265 (erworben im Jahre 1835). Thematischer Katalog: im Besitz des Verfassers.

Die Partitur enthält Striche, Änderungen und Zusätze gegenüber dem dem Originaltext Metastasios folgenden Libretto. So wird bei Naumann nach der Sinfonie ein Prologo eingeschaltet: ein Siciliano, von Costanza hinter der Szene gesungen (*»Su questo sasso resti la storia dolorosa d'una tradita sposa, d'un infelice amor«*). Die Oper schließt, statt mit dem kurzen »Coro« Metastasios mit einem längeren, textreichen Soloensemble der beiden Paare, in zwei Abschnitten. In der Stimme der Costanza bzw. des Cembalisten findet sich das Rezitativ der Costanza sola I 1 in einer von der Partitur abweichenden Fassung (von vornherein Secco statt des Beginnes im Accompagnato); ebenda andere Fassung der Arie *»Se non piange«* I 2.

VI.

Armida

dramma p. mus., 3 A. Text: G. Bertati. Padua, Nuovo Teatro, Juli 1773 (Fiera).

Textb.: *Schatz*.

Nach Meißner (178) betrug die Arbeitsfrist nur drei Wochen. Naumann hat den Auftrag aber mindestens Anfang Mai erhalten¹. Briefe Naumanns besagen (nach M.): der Sänger Rauzzini² und die Primadonna Bonafini seien gut gewesen, die übrige Gesellschaft aber »keinen Schuß Pulver wert.« »Die Ballets, von welchen man sich viel versprach, mißrieten ganz.« Nach dem Textbuch war es G. Angiolinis *»Arianna nell' isola di Nasso«*.

Anderweitige Aufführungen:

1776 Prag, Reggio teatro, Truppe Bustelli.

Dresden; Stadtbibl. Hamburg
(Samml. deutscher Bühnenstücke 51).

1777³ Wien, Rei teatri privilegiati.

Wien Musikfreunde; Mannheim
Nationaltheater.

Die Oper wurde durch deutsche Truppen auch in deutscher Fassung als Singspiel (gesprochener Dialog) gegeben. Joh. Chr. Bock (Dresden) macht eine Übersetzung im Auftrage des Theaterunternehmers Pasquale Bondini und veröffentlicht *»Armide, ein Singspiel in 3 Aufz.«* als einziges ernstes Stück 1782 unter Nr. 2 von Teil II

¹ Im Vtrg. vom 22. Mai ist schon davon die Rede, s. S. 34.

² Über ihn vgl. Abert, Mozart I 207/08.

³ Zum ersten Male am 15. Okt. (Wienerischer Musenalmanach auf das Jahr 1778 [Wien bey Edl. v. Kurzböck], S. 30); vgl. Sonnleithner.

seiner »Komischen Oper der Italiener«, zum Gebrauch für die deutsche Bühne (Leipzig, bei Chr. G. Hilscher)¹.

BB; Stadtbibl. Hamburg 52;
Schatz; München Staatsbibl.; auch
als Nr. 210 der »deutsch. Schau-
bühne« Wien.

Die Musik der »Armide« fand ungefähr gleichzeitig mit »Cora« in Deutschland Verbreitung². Schon 1780 ist eine Herausgabe der Oper durch Naumann bei Breitkopf in der Art der »Cora«-Ausgabe geplant, mit deutschem und italienischem Text³, die dann (vielleicht mit Rücksicht auf die Veröffentlichung der Salierischen »Armida« durch Cramer 1783) unterblieb.

Aufführungen der deutschen »Armide«:

1780 (Sommer) Leipzig, Theater b. Rannstädter Thore, durch Bondini⁴.

1780 (Winter) Dresden, Kurfürstl. Theater durch Bondini⁵.

1783 Berlin⁶.

¹ In der Vorrede zum 1. Teil (März 1781) sagt Bock, er wolle durch Veröffentlichung dieser »Zwittergestalten« dem mißbräuchlichen Vertriebe entstellender Kopien der Übersetzungen und Bearbeitungen von italienischen Opern steuern, zu deren Anfertigung er durch eine »kurze Verbindung« mit Bondini gezwungen worden sei. — Bocks Übersetzung wurde nach Schatz 1785/86 für Stuttgart durch Zumsteeg nochmals komponiert.

² Westphal (Hamburg) annouciert die Kopie der Partitur mit deutschem Text 1783, desgl. 1804 die Arnoldsche Buchhandlung. Vgl. S. 133, Anm. 1.

³ Brief an Breitkopf, 30. Juli 1780 (im Besitz von Breitkopf und Härtel, Leipzig): »Theuerster Freund, verehrungswürdigster Doctor! Es ist mir sehr lieb, daß Sie die Armida erst künftige Ostern denken herauszugeben, so kann ich die Verbesserungen und den Auszug hübsch mit Muße machen. Ehestens sollen Sie eine Arie zur Probe haben, ich sollte glauben, daß das Stück, da es deutsch und italienisch kann gesungen werden, sich besser verkaufen würde; das Format überlasse ich Ihnen, welches Sie für gut und am schicklichsten halten; der Auszug soll doch ungefähr so sein wie der von Cora? Betreffend das Honorar werden wir uns schon ohne Prozeß vergleichen, ich lasse es Ihnen ganz anheimgestellt und werde mir nichts fordern. Sind Sie mit der Erklärung zufrieden . . . ?«

⁴ Literatur- und Theaterzeitung 1780, S. 570, Leipzig (Bondinische Gesellsch.): »Am 6. Juli war Armide, ein Singspiel aus dem Italienischen von Bock, herrliche Musik von Kapellmeister Naumann zu einer langweiligen Oper. Madame Koch spielte den Ritter Rinaldo so gut und hatte eine so schöne Figur dazu, als daß ich noch viel davon sprechen sollte, daß es eigentlich auf jeden Fall ungerecht ist, wenn unsere Schauspielerinnen ohne Not Mannsrollen übernehmen. Madame Striegler söhnte sich heute als Zelmire wegen ihrer artigen Stimme wieder mit dem Publikum aus.« — Wiederholt am 11. Juli und 2. Okt. (S. 831).

⁵ Proelß, S. 304.

⁶ J. V. Teichmanns literar. Nachlaß (hgb. Dingelstedt 1863), S. 409. Vgl. Literat.- u. Theaterztg. 1783, S. 820: im »Verzeichnis der in diesem Jahre (1783) bis zum 24. Dez. auf dem hiesigen deutschen Theater (Berlin) aufgeführten Stücke« neben »Adelheid von Veltheim«, die »Jagd« u. a. auch: »Armida« 4mal.

1786/87 Breslau, Wätersche Truppe¹.

? Magdeburg.

Textb. o. J. in d. Musikbibl. Peters
Leipzig.

Partitur: Dresden Mus. c: B 512^a, Autogr. des I. Aktes, »originale 1773« (hier ist Bocks deutsche Übersetzung mit vielfachen Stilkorrekturen in roter Tinte darübersetzt, offenbar von Bock selbst; entsprechend einzelne musikalische Änderungen für die deutsche Fassung, ferner Instrumentationsretouchen, von Naumann geschrieben). Die vollständige Partitur ist nur in der deutschen Fassung (Bock, aber mit Weglassung der Arie III 6 von Bocks Text; ohne Secco) erhalten: Dresden, Archiv der sächs. Staatsoper Ms. A 21 (mit sämtlichen Stimmen); BB Ms. 15961 (fehlerhaft); Joachimsthalsch. Gymnas. (Katal., S. 82); Wien Musikfreunde (»heroische Oper . . . mit deutscher Übersetzung, wie solche im Hoftheater zu Dresden gegeben wurde«).

Einzelstücke daraus gedruckt: 1. »*Sospiri del cor mio*«, Rondò . . . Naumann, Sassone, maestro di cappella . . . per la Sg.^{ra} Catterina Bonafini nell' *Armida in Padova* . . . 1773. Venexia, J. Alessandri e Pietro Scataglia: Bologna Liceo mus. (Kat. III 324); Montecassino. 2. Zwei Gesänge der Zelmire in Hillers »Arien und Duetten d. deutschen Theaters zur Übung im Gesange«, 1. T. Lpzg. 1781 (neben Stücken aus Glucks »*Orpheus*« u. a.).

Dieselben Einzelstücke in Kopie: Nr. 1: Bologna, Nr. 2: BB. In BB auch: »*Troppo, troppo m'è dolce*«, Partitur (3mal) und Stimmen (1mal). Die Ouvertüre in Kopie: Partitur Mailand, Arch. mus. Nosedà; Klavierauszg.: Riga, Arch. d. Dommuseums (als »Clavier Sonate nach einer Naumannsche Sinfonie bearb. und der Dem. Johanna Schwartz ergebenst zugeeignet von Joh. Gottl. Schumann«).

VII.

Le nozze disturbate

(= *La villanella incostante*), *dramma gioc.*, 3 A. Text: G. Bertati². Venedig, T. S. Moisè, 1773 (autumno) als »*La villanella incostante*«.

Marciana (vgl. Wiel, Nr. 793);
Schatz.

Besetzung: Ninetta	Brigida Lolli Anelli
Crisanto	Paolo Buonaveri ³
L'Alfieri Saetta	G. B. Ristorini
Lisetta	Maddalena Conti
Petronilla	Elisabetta Minghelli
Giorgetto	Luigi Mazzoni ⁴
Biagio	Francesco Antoniucci

Balli: M. Guiseppe Regina.

¹ Ephem. d. Lit. u. d. Theaters 1786, 29. St., S. 44: Neu am 24. Jan.: »*Armide*, ernsthaftes Singspiel in 3 Akten, von Kapellmeister Naumann. 6mal wiederholt.« Ebenda 1787 (6. Bd., 30. St., S. 60): 3 Aufführungen (zwischen Juli 1786 und Juli 1787).

² Das Libretto nach Annahme von Schatz (Bertati-Aufs.) mit dem von Paisiello vertonten übereinstimmend.

³ Später Buffo und Regisseur in Dresden (s. o.). Vgl. Burney, Tgb. I 174.

⁴ S. S. 166.

Wie Meißner (178) noch sagt, wurde die Oper nach der Rückkehr Naumanns von Padua nach Venedig, also im Sommer 1773 geschrieben und im Oktober aufgeführt. In der Arie: »*Una donna a una rosa s'assommiglia*« hatte sie einen Popularitätserfolg, der die Einschaltung der Arie auch in die, angeblich wenig erfolgreiche, zweite Oper (von Gazzaniga)¹ veranlaßte. Unter dem viel zutreffenderen Titel »*Le nozze disturbate*« wurde die Oper nach Naumanns Rückkehr in der zweiten Hälfte Nov. 1774 in Dresden gegeben, »zur größten Satisfaktion des Auditorii«².

Dresden; Schatz.

Wiederholt in Dresden: 1775 (20. April bzw. 26. Jan. in Pillnitz)³.

Partitur: Dresden Mus. c.: B 521; c: B 528b (Autogr. des II. Aktes). Ebenda, Cv. XVI: Orchesterstimmen.

VIII.

Ipermnestra

dramma per mus., 3 A. Text: nach Metastasio (mit Varianten). Venedig, T. S. Benedetto, 1774 (Premiere: 1. Febr. nach M. 181^X).

Marciana (vgl. Wiel, Nr. 802);
Schatz.

Besetzung: Danao	Giov. Ansani
Ipermnestra	Caterina Schindlerin
Linceo	Pietro Benedetti detto Sartorino
Elpinice	Anna Schindlerin
Plistene	Antonio Solari
Adrasto	Giacomo Fantoni

Balli: Ant. Trancard. I. Ballo: »*Il ratto di Proserpina*«. II. Ballo: »*Divertimento campestre*«. Ballerini: vgl. Wiel.

Meißner zufolge (180) dauerte die Arbeit ungefähr acht Wochen. Nach Naumanns eigenem Urteil hatte die Darstellung der Hauptrolle durch Cat. Schindler, die bekannte deutsche Sängerin⁴, Bedeutung für den Erfolg.

Eine Soloszene daraus (Recit. u. Rondo des Linceus: »*Se t'intendo, ombra diletta*«) hatte die Sängerin Mara als eines ihrer Hauptstücke auf dem Repertoire. Sie singt sie 1779 in ihrem Konzert in Dresden⁵, 1782/83 in Paris⁶.

¹ Wiel (Nr. 794) nennt die »*Locanda*« (Text: Bertati). Vgl. die Angabe des betr. Textbuches, wonach verschiedene Arien »per commodo degli Attori« durch andere ersetzt wurden.

² Dresdn. Merkw. 1774, S. 87.

³ Haas, Beitrag . . . (Neues Arch. f. sächs. Gesch. XXXVI), S. 90.

⁴ Die spätere Frau Bergopzoomer. Über sie vgl. u. a. Hasses Brief S. 42. 1770 hatte sie in Wien die Elena in Glucks »*Paride et Elena*« gesungen. Nach Meißner (180^X) hatte Naumann Heiratsabsichten auf Cat. Schindler.

⁵ S. S. 158.

⁶ S. S. 75.

Partitur: BB 15962; Hamburg, Stadtbibl. N D VI Nr. 2982.

In beiden Partituren fehlt das Secco. Legt man das Hamburger Exemplar als das vollständigere¹ zugrunde und fügt die allein im Berliner Exemplar enthaltenen Stücke hinzu, so ergibt sich folgendes Bild²:

Sinfonia (3 Sätze). I Elpinice (»In ciel più lieta«), II Danao (»Pensa, che figlia sei«)^m, 3 Ipermnestra sola (»Misera«, Rec accomp.)^m III Ipermnestra (»Ah non parlar d'amore« [I 3])^{xm} IV Linceo (»Di pena«)^m V Plistene (»Nella selva in notte oscura« [I 6])^x VI Adrasto (»Piu temer non posso ormai«)^m VII Terzett Ipermn./Linceo/Danao (»Se pietà da voi non trovo«)^m VIII Adrasto (»Pria di lasciar la sponda«)^m IX Danao (»Ah di calma«) X Ipermnestra (»Se il mio duol« [II 3])^{xm} XI Linceo (»Nel bel sen« [II 5?])^x XII Plistene (»Vuoi ch'io lasci« [II 6?])^{xm} XIII Elpinice (»Mai l'amor« [II 7])^{xm} XIV Danao (»Veggio che il cor ti palpita« [II 9])^x 15 Linceus/Ipermnestra (»E ben, che brami?«; Rec. acc.) XV Duett Linceus/Ipermn. (»Ah se di te mi privi«)^m XVI Ipermnestra (»Và, piu non dirmi infida« [III 2])^{xm} XVII Elpinice (»Pria che all'amato bene«; alla Polacca)^x 18 Linceo (»Vadasi del mio ben«; Recit. [III 4])^x XVIII Linceo (»Se t'intend«, ombra diletta«; »Rondo« [III 4])^x XIX Ipermnestra (»Ah non mi dir così«)^m Coro (»Fra feste«). —

Nur in der Berliner Partitur enthalten (sowie auch in Kopie BB vorhanden): a) Recitativo Ipermnestra (»Ipermnestra infelice« I 3), b) Ipermnestra (»Sventurata invan mi lagno«). Es handelt sich um Varianten zu 3 und III (s. ob.). Vgl. auch Katal. Königsberg, S. 273.

Einzelstücke daraus gedruckt: *Sinfonia . . . con Oboe, Corni Trombe ad libitum . . . del Sig. Giov. Am. N. . . nell' Ipermnestra, eseguita in Venexia . . . il Carnovale dell' anno 1774 . . . a spese di Luigi Marescalchi e C. Canobbio*: Mailand, Arch. mus. Nosedà. »Vadasi del mio ben in difesa« und »Se t'intendo« (s. ob. 18 und XVIII), *Scène chantée par Mad. Marat (!) au concert spirituel, Part. piano et chant, paroles ital. e franç* mit Orchester-Stimmen, im »*Journal d'Ariettes italiennes*« (Paris, Bailleux), Année 1782: Brüssel Cons.; Lille (Catal. [1879], S. 446). Dieselbe Szene (»Recit. e Rondo«) auch in Kopie vorhanden, z. B. BB. Kopie der Arie VIII in Brüssel, Kons. (Katal. II 197).

IX. *L'ipocondriaco*

dramma gioc. p. mus., 3 A. Text: Giov. Bertati. Dresden (Kleines kurf. Theat.), März 1776.

Dresden; Schatz.

Am 16. März 1776 schreibt der Kurfürst an seine Mutter nach München, die Oper habe »parfaitement bien réussi«³.

¹ Bei Eitner nicht genannt.

² Die Numerierung entspricht derjenigen des Hamburger Exemplars. Nummern, die auch im Berliner Exemplar enthalten sind, werden durch ^x angezeigt; Texte, die nach Wotquennes »Alphabetischem Verzeichnis« (1905) auch in der Metastasio-Ausgabe Florenz 1820 enthalten sind, durch ^m. Eine Anzahl der hier in Betracht kommenden Texte sind übrigens in der Ausgabe Metastasio: Turin 1767 noch nicht verzeichnet, so das Terzett VII.

³ Registr.-Angabe (Stichwort »Naumann«) im Dresdner Hauptstaatsarchiv.

Anderweitige Aufführungen:

- 1781 Braunschweig. Textb. Dresden 611m.
In deutscher Fassung¹ als Singspiel (»*Der Hypochondrist*«) in einer Übersetzung von André, mit Musik von Naumann und Sarti²:
- 1784 (28. Febr. zum erstenmal) Berlin, Döbbelin³.
- 1785 (18. u. 20. Febr.) Breslau, Truppe Wäser; »fand nur mittelmäßigen Beifall«⁴.
- 1786 (6. u. 29. Okt.) Frankfurt, Truppe Großmann⁵.
Textb. München Col. Her 2841.
- 1786 (26. Nov. u. 1. Dez.) Riga, Vietinghoffsche Bühne (Direktion Meyrer/Koch), in Andrés Übersetzung als »*Die Vermählungsfeier in Indien*«, eine komische Operette in 3 A... (Musik: Naumann und Sarti⁶).
- 1787 Lübeck⁷
- 1789 (14. April) Rostock⁸ } Tillysche Truppe.

Partitur: Dresden Mus. c: B 519; 519^a (Autogr. d. 2. Akt.); Stockholm Kgl. Mus. Akad. (Katal. I 15). Stimmen: Dresden Cv. XIX u. XXX^B; Klav.-Ausz. (Voce c. b.): Mus. Dresden Mus. c: Of 2099.

Kopien von Einzelstücken z. B.: BB (Einzelstimme der Arie: »*Ah s' è ver ch' abbiate in seno*«); Dresden, Sammelbände Mus. B 1096 und Mus. c: B 1173 (Sinfonia im Klav.-Ausz. bzw. Aria [Scamofisa II 2] a Sopr. col. b.); Lpzg., Stadtbibl. (III, 15. 58).

Vgl. Dresdn. Merkw. 1776, S. 24: »Die ganz neue opera der Hypochondrist verschiedenemale wiederholet und die von dem verdienstvollen Kapellmeister H. Naumann dazu gesetzte Musik mit dem größten Beyfall aufgenommen.«

¹ Nach dem Goth. Theat.-Kal. 1799, S. 85, war »*Der Hypochondrist*« bei Simrock in Bonn für 26 Fl. zu haben.

² Nach Schatz (Bertati-Aufs., S. 244): 4 Arien und 1 Duett von Sarti.

³ Schatz, a. a. O.; Lit.- u. Theat.-Ztg. 1784, II 37.

⁴ Ephem. d. Lit. u. d. Theat. 1785, 29. St., S. 47.

⁵ Ebenda 1786, 24. St., S. 389. Vgl. J. Walter, G. F. W. Großmann (Bonner Dissert. 1901), S. XXVII/XXVIII.

⁶ Theaterzettelsammlung im Archiv d. Dommuseum Riga. Besetzung: Pauser (Pampaluco), Walter d. Ä. (Tamarindo), Meyrer (Zazandor), Mad. Walter (Mandaira), Mad. Mende (Dardinella), Mlle Österberg (Scamofisa), Mende (Pancrazio).

⁷ C. Stiehl, Musikgesch. d. Stadt Lübeck (1891), S. 41; Ephem. d. Lit. u. d. Theat. 1787, 47. St., S. 332.

⁸ Beitr. z. Gesch. d. Stadt Rostock V (1911), S. 267. Tilly führt in Rostock auch den »*Lahmen Husaren*« Seydelmanns auf (s. ebenda).

III. Die schwedischen Opern.

(Zu III des I. Teiles.)

I. *Amphion*¹

1 A. Text nach Antoine Léonard Thomas' opéra-ballet »*Amphion*«, bearb. von Gudmund Göran Adlerbeth. 1778, 26. Jan., Bollhus.

Dazu der Premiere vorhergehend:

Prolog till Amphion

aus Anlaß des Geburtstags des Königs, Text ebenfalls von Adlerbeth. Entwurf des Balletts: Gallodier, der Dekorationen: Jakob Mörek.

Besetzung: Antiope	El. Olin
Höfdingen för de vilda	Karsten (als Debut)
Amphion	Stenborg.

Dazu die Tänzerinnen Du Tillet und Soligny.

Im » <i>Prolog</i> «: Sällheten	Lovisa Sofia Augusti
Boreas	Karsten.

Die Oper, deren Entstehung in den Herbst 1777 zu setzen ist, wurde nur 4 mal gegeben. Letzte Aufführung: 6. Juni 1778.

»*Amphion*« erscheint 1784 in deutscher Übersetzung und dreiaktiger Bearbeitung durch Joh. Leop. Neumann mit musikalischen Änderungen im Druck².

Textb. Breitkopf, geheftet (o. J.):
Leipzig Univ.-Bibl.

Schon im Herbst 1783 wird diese Fassung nach dem Manuskript im Hause Naumanns mehrfach am Klavier »von einigen guten Stimmen« durchgesungen³ und so im engeren Kreise bekannt. Nach der Heraus-

¹ Vgl. dazu Dahlgren, Flodmark (S. 118), die »Charaktere und Anekdoten« sowie die Titelblätter der Stockholmer Partituren (Besetzungsangaben enthaltend).

² Der Text im Abdruck in der Zeitschr.: Literatur und Völkerkunde, Dessau 1784 Nr. I und III, vgl. Lit.- u. Theat.-Ztg. 1784 (II, S. 141). Vgl. auch die Ankündigung in Cramers Mag. d. Mus. 1783, S. 301 (besagt u. a.: Da die Dekoration keinen großen Aufwand verursache und das Stück nur 4 Hauptrollen enthalte, so »könnte diese Oper leicht auf die meisten deutschen Theater gebracht, noch leichter, was den Gesang betrifft, in Concerten aufgeführt werden«). — Auch die Herausgabe des »*Prologs*« mit deutschem Text war beabsichtigt (s. d. Aufsatz Neumanns in den Beiträgen der Dresdner Anzeigen 1808, 77 St.).

³ Dresdner Bericht vom 30. Nov. 1783 im Mag. d. Mus. (1784, S. 93/96): »Freuen Sie sich mit mir, Freund der Naumannschen Muse und seiner deutschen

gabe wird das Werk als »deutsche Oper« in Deutschland in konzertmäßiger Form vollständig oder bruchstückweise sehr häufig aufgeführt¹, so:

1785 Mitte Februar in Dresden zweimal beim Hausmarschall von Schönberg².

Dazu gedruckt. Textb.: *Wien Musikfr.*³

1786 (13. Sept.) Leipzig, Thomäisch. Saal (durch Herrn Müller aus Dresden »mit Beyhülfe verschiedener Freunde und Verehrer der Naumannischen Muse«).

Textb.: *Lpzg. Univ.-Bibl.*

1790 Breslau.

Textb. der *Bibl. Peters* (Lpzg.)

1789, 1790, 1798 In Leipzig, Gewandhaus (Orchesterspensionsfonds-Konzerte) unter Schicht⁴.

Vgl. ein *Leipzg. Textb.* o. J. in Sammlg. *Schatz*.

ferner unter Chr. Schulz: 1812 (20. »wöchentl. Konz.«)⁵.
Wahrscheinlich auch Schwerin⁶.

Cora, bald werden wir auch den gedruckten Auszug des *Amphions* in deutscher Sprache erhalten.« Der Referent nennt die Aufführungen bei Naumann »mit die glücklichsten Stunden meines Dresdner Aufenthaltes«. — In einem Brief an Breitkopf vom Febr. 1784 (Wien, *Musikfr.*) beklagt sich Naumann über die »so langsame und späte Herausgabe des *Amphions*; . . . da ich zwar eigentlich nichts mit der ganzen Ausgabe zu thun habe, so kann es mir aber doch als Autor nicht ganz gleichgültig sein, daß das Public. so oft getäuscht wird!«

¹ Vgl. auch Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal II 2 (3. Aufl.), S. 311.

² *Ephem. d. Lit. und d. Theaters* 1785, 9. St., S. 143. Briefausz., Dresden 18. Febr.: »... *Amphion* ist diese Woche auf Veranstaltung des Hausmarschalls von Schönberg, der die berühmte Sängerin Mad. Duschek aus Prag dazu verschrieben hat, in dessen Hause zweymal, doch nur concertmäßig, aufgeführt worden. Ewig schade, daß dieses Stück und noch mehr die Cora, wegen des interessanten Stoffes nicht auf den deutschen Bühnen aus Mangel an Sängern und Unterstützung für den Kostenaufwand können gespielt werden.«

³ *Amphion, ein Singspiel in drey Akten. Geschrieben zu Naumannscher Composition von Neumann, aufgeführt in einem Privatconcert, Dresden 1785* (»dazu ein Gedicht an Orpheus Duschek«). Die Duschek sang die für Sopran umgeschriebene Titelpartie, Mad. Neumann (die Frau Leop. N.'s) die Almira (= Antiope). Vgl. Gerber (A. L.). Vgl. dazu auch Teuber, *Gesch. d. Prager Theaters* II 203.

⁴ Dörffel, S. 187.

⁵ *Allg. Mus. Ztg.* XIV (1812) Sp. 245: Naumanns *Amphion*, »ernsthafte Oper in drey Akten, bekanntlich das Werk, durch das sich der treffliche Meister zuerst so großen Ruf in Schweden und dann auch in seinem Vaterlande bereitere. Mit wahren Vergnügen wurde es von mehreren der zahlreichen Anwesenden gehört. Eben die Unterrichtetsten und Besonnensten entbehrten einmal viele Reize der späteren Musik nicht ungern, so wie sie gern manche Einzelheiten übersahen, welche der Zeit, in welcher das Werk entstand, als Tribut anzuschreiben sind: dafür wurden sie entschädigt durch den klaren, einfachen Plan der ganzen Musik, durch die Wahrheit und feste Haltung der Charaktere, durch die große Anzahl sprechender und stets wohlgefälliger Melodien und durch die einfache, aber durchgehend würdige Harmonie; das Werk wurde im Ganzen gut gegeben; die drei Hauptpersonen waren durch Dem. Campagnoli, Hrn. Jul. Miller und Hrn. Schmidt besetzt.«

⁶ Vgl. dazu Meyer, a. a. O. S. 256.

ca. 1795 Wien, im Rahmen der (meist nicht-szenischen) Aufführungen von Singspielen, die Regierungsrat von Paradis in seinem Hause veranstaltete¹.

Wahrscheinlich auf eine spätere Wiener Aufführung bezieht sich das handschr. Textb.: »Amphion, ein Mythos, dramatisiert in zwey Abtheilungen. Die Musik von unserm Naumann².«

Wien Musikfr.

Dazu kommt eine theatralische Aufführung 1788 im Hoftheater zu Schwedt³. Ein Teil der Musik mitbenutzt bei der Aufführung des »*Picture of Paris*«, London 1790 (Sonneck I).

Einzelne Stücke aus der schwedischen und besonders aus der deutschen Fassung werden vielfach aufgeführt⁴, z. B. Arien:

1785 17. Febr., Dresden, beim Herzog von Kurland⁵ durch die Duschek.

1788 22. April, Dresden, in einem Konzert des Kammersängers Hurka⁶.

1790 London bei der Aufführung eines Pasticcios: die Ouvertüre (Sonneck I, 760).

Auch im Handel wurde »*Amphion*« oft angezeigt⁷.

¹ Mit der bekannten blinden Klavierspielerin Maria Therese v. Paradis am Cembalo (Caroline Pichler, Denkwürdigkeiten aus meinem Leben, hg. E. K. Blümml [1914] I 190).

² Die 2. Abteilung beginnt wie der III. Akt bei Neumann. Im übrigen: Fehlen der Szeneneinteilung, Striche und Änderungen der Diktion gegenüber Neumann.

³ Nach Schatz (der aber das Verhältnis der schwedischen zur deutschen Fassung falsch darstellt) wäre dabei nicht die dreiaktige Neumannsche Fassung benutzt worden (Sonneck I 111).

⁴ Hier kommt auch Riga in Betracht (s. o.). Vgl. ferner Neumanns Angabe (Beitr. d. Dresdn. Anz. 1808, 77. St.: die Sinfonie zum »*Prolog*« sei schon oft mit Beifall in Konzerten aufgeführt und verschiedene Teile aus dem Prolog seien »als Meisterstücke musikalischer Malerey bewundert worden«.

⁵ Mag. d. sächs. Gesch. 1785 (S. 120): »Am 17ten war groß Concert bey Sr. Königl. Hoheit dem Herzog v. Kurland, wo sich die berühmte Sängerin aus Böhmen, Mad. Duschek, in vielen Arien aus *Amphion* und *Cora* hören ließ und den Beifall hoher und niederer Kunstkenner erhielt. Chor: Kreuzschüler.« — Auch bei der Naumannschen Arie, die Leop. Mozart 1786 hört, handelt es sich zweifellos um ein Stück aus »*Amphion*« oder »*Cora*«. Er schreibt: »Mad. Duschek sang, wie? ich kann mir nicht helfen, sie schrie ganz erstaunlich eine Arie von Naumann mit übertriebener Expressionskraft ...« (Teuber, a. a. O. II 204.)

⁶ Mag. d. sächs. Gesch. 1788 (S. 252): »Am 17. April gab Mad. Duschek diese berühmte Sängerin und am 22. der ehemal. kurf. Kammersänger Hurka im Hotel de Pologne für ihre Rechnungen Concert. Erstere sang 2 Scenen von Mozart und einige Bruchstücke aus Naumanns Oper: *Orpheus*, wo das Chor der Furien anfängt. Herr Tricklir spielte ein Concert auf dem Violoncello, Hr. Hurka sang einige Scenen aus Naumanns *Amphion*, eine Scene aus desselben *Orpheus*, nach Hrn. Hofrath v. Lindemanns Poesie und Hr. Himmel spielte ein Concert auf dem Forte Piano von Mozart.«

⁷ Z. B. Mus. Monatsschr. (Reichardt) 1. Stück, 1792.

Partitur des »Prologue till Amphion«: Dresden Mus. c: B 511^a (Autogr.); Stockholm Mus. Akad. Ebenda: 2 Klav.-Ausz. Partitur des »Amphion«, schwedische Fassung (einaktig): Dresden Mus. c: B 511 (»Stockholm 1778«); Stockholm Arch. d. Kgl. Oper (m. Stimmen); Kgl. Mus. Akad. — Partitur der deutschen Fassung (3 Akte; deutsch von L. Neumann): Schwerin [nach Kade daran angebunden 4 Stücke aus »Cora«: a) *Leb wohl*, b) *Ich lebe, euch wiederzusehen*, c) *Ach, ohne Mitleid*, d) Chor: *Traurig Schicksal*]; (ebenda die Stimmen, vgl. Meyer); Wien Nat. Bibl.; im Bes. d. Verf.

Der gedruckte Klavierauszug der deutschen Fassung (»Amphion. Eine Oper von Naumann, hrsg. vom Verfasser des deutschen Textes zur Naumannschen Oper Cora« mit kurzer Vorrede [Dresden 1. Febr. 1784] und Subskriptionsliste) — er taucht auch im Antiquariatshandel und im Privatbesitz auf — findet sich auf allen größeren Bibliotheken (zuweilen in mehreren Exemplaren). Außer den bei Eitner genannten Fundorten z. B. noch: Kopenhagen Kgl. Bibl.; London Brit. Mus. und Royal Coll. In dem einen der beiden im Besitz der Musikfreunde Wien befindlichen Exemplaren ist als Eigentümer angegeben: Jos. Bar. du Beine; das Exemplar der Staatsbibl. München zeigt Bleistifteinträge für die Zwecke einer Aufführung (Amphion für Sopran umgeschrieben; »Versöhnet euch« als Terzett für 3 hohe Stimmen umgesetzt).

In London Brit. Mus. (Katal. II 491) findet sich auch: »The picture of Paris« (die Gesänge teilweise aus Naumanns *Amphion*; Rest von Shield bei Longmann and Broderip, London; s. o.).

Einzelstücke daraus im Ms. z. B.: Leipzig Stadtbibl.

*Cora och Alonzo*¹

3 Akte, Text nach Marmontels Roman »Les Incas« von G. G. Adlertbeth. 1872, 30. Sept.², zur Einweihung des neuen kgl. Opernhauses. Ballett: Gallodier. Das Dekorationswesen unterstand damals J. Mörck, J. Zelandier und Brusell.

Besetzung:	Alonzo	Stenberg
	Ataliba	Karsten
	Cora	Mlle. Stading
	Zulma	Mlle. Olin.

Naumann erhielt den Auftrag bei seinem ersten schwedischen Aufenthalt. Er beendet die in Schweden begonnene Partitur in Dresden 1778/79 und schickt sie 1779 nach Schweden (M. 236). Das Werk wurde schon bald nach der Übersendung probiert, der gesangliche Teil unter Häffner³, der orchestrale unter Uttini oder Kraus. So fand bereits am 11. Juni 1780 auf dem Schloß eine allgemeine Probe statt. Die Annahme der Biographen, als sei das Werk von vornherein für die Opernhauseinweihung bestimmt gewesen, ist ebenso unrichtig wie die Angabe, daß wegen der Trauer um die Königin-

¹ Vgl. Dahlgren und Flodmark (S. 149).

² M. (S. 246) und nach ihm Nestler (S. 141) fälschlich: Jan. 1783.

³ Flodmark, a. a. O.

Mutter die Eröffnung bis zum Januar 1783 verschoben worden sei, oder die Erzählung Meißners (244^x), der die Sängerin Md. Müller als Hauptaktrice mit der »Cora«-Aufführung in Zusammenhang bringt. Wie schon gesagt, war ursprünglich nicht »Cora«, sondern »Aeneas och Dido« von Kraus als Eröffnungsoper bestimmt.

Für diese Premiere war das (von Naumann geleitete) Orchester auf Veranlassung des Königs (der darum einen öffentlichen Aufruf hatte ergehen lassen) verstärkt worden¹. Über den Erfolg der Oper, der ersten großen Leistung der Gustavianischen Zeit, wie über die Güte der Vorstellung wird ausführlich berichtet². Kritischere Beobachter wie Bark hatten allerdings im Szenischen und Darstellerischen genug auszusetzen. Schon in den Proben kam es darum zu starken Meinungsverschiedenheiten³.

Aufführungen in Stockholm:

30. Sept. 1782 bis 7. Okt. 1832, 42 mal (Dahlgren Nr. 361). Zu der Aufführung am 30. Sept. 1832, aus Anlaß des 50jährigen Bestehens des Opernhauses: Prolog von A. Lindgren, Musik von J. F. Berwald (ebenda, Nr. 1929).

1882 Erinnerungsfest (Eintrag in die Partitur der Stockholmer Oper).

Die Beliebtheit, die sich einzelne Nummern der »Cora« in der häuslichen Musikpflege Schwedens dauernd bewahren, kann man z. B. in dem in der Bibliographie zu erwähnenden kleinen Sammelband aus dem Jahre 1804 erkennen.

Schon im Jahre der Beendigung des schwedischen Originals wird ein deutscher Auszug — im Format von Bendas »Romeo« —

¹ M. (S. 248): unter den Extramusikern auch Wesström!

² Lit.- u. Theaterztg. 1784 (II 90): »Die Kgl. hohen Beamten, die auswärtigen Minister, die hiesigen Collegien, nebst einem Teil der hiesigen Bürgerschaft, waren dazu eingeladen worden. Der ausgesuchte Geschmack sowohl in Gesang als Aktion, mit welchem dieses Stück von den Spielenden vorgetragen wurde, von einem zahlreichen und gut angeführten Orchester unterstützt, der Reichtum der Kleider und Pracht der Dekorationen, wobei Erdbeben, feuerspeyende Berge usw. vorkamen, mit einem Wort, die edle und schöne Ausführung, die überall bemerkt ward, zeichnete die Höhe der Vollkommenheit aus, dazu das Nationalschauspiel sich geschwungen hat. Ein jeder mußte gestehen, daß man hier noch nichts vollkommeneres in dieser Art gesehen hatte.« Vgl. auch Dresden Loc. 3094 (Varia, schwed. Gesandtschaftspapiere betr. Conv. II.): enthält ein »Avis«, in dem der Plan für die Feierlichkeiten der Königin zu Ehren genau angegeben ist: vor allem soll »Athalia« von Racine mit Chören gegeben werden. Für Montag den 30. Sept. ist bestimmt: »Des que les félicitations sont achevées il y aura Cour et Grand Concert. Le soir se fera l'ouverture de la nouvelle M. d. sp. (Mais. de spect.) par Cora et Allonxo. Tragédie en Musique en trois actes. Les Dames présentées à la Cour et les Cavaliers y trouvent des places réservées et S. M. permettra aussi que la bourgeoisie, autant que la Place le permettra...«

³ S. Barks Brief (Anh.).

von der Dykischen Buchhandlung auf Subskription angekündigt¹, der bereits 1780² erscheint. Er enthält genaue Instrumentationsangaben und eine längere Einleitung des Herausgebers J. L. Neumann. Anders als beim »*Amphion*« ist der deutsche Text völlig der originalen Musik angepaßt, und nur zwei Stücke sind auf L. Neumanns Veranlassung neu dazu gekommen, die dann 1782 für die Stockholmer Erstaufführung auch der schwedischen Partitur beigelegt wurden³.

Das dazu gehörige Textb. (Lpzg. 1781)⁴: *Schatz*; *Wien Musikfr.* (2 mal).

Dieser Auszug machte die Oper in Deutschland früher bekannt als in Schweden und verhilft einzelnen Stücken hier zu einer dauernden Popularität⁵. Er hat nicht nur Konzertunternehmungen Anregung geboten, sondern darüber hinaus an einzelnen ehrgeizigen, für deutsche Bestrebungen interessierten Stellen theatralische Aufführungsversuche veranlaßt.

Aufführungen in Deutschland:

1779/80 (Winter) Dresden, teilweise im Bassemannschen Konzert unter Naumann⁶.

1780 15. März und 20. Okt., Dresden, im Hotel de Pologne (Hessischer Saal)⁷.

1781 Ebenda.

Textb.⁸: *Dresden*; *Lpzg. Stadtbibl.*; *Schatz*.

¹ Lit.- u. Theaterztg. 1779, I 95. Vgl. Reichard, Gothaer Theaterkal. 1780, S. 210.

² Der erste Akt liegt im März 1780 gedruckt vor (Deutsches Museum 1780, I, 3. St. [zu S. 200]).

³ Chor der Priester (Kl.-A., S. 169) und Coras Arie »*Ich lebe, Euch wiederzusehen*« (S. 173). Siehe Neumanns Vorrede und Barks Brief (Anh.).

⁴ Es enthält ebenfalls die Vorrede Neumanns und eine Titelvignette Schenaus (jedoch nicht dieselbe wie der Kl.-A.).

⁵ Kretzschmar, Geschichte des neuen deutschen Liedes, S. 318.

⁶ Theaterjournal f. Deutschland. 16. St., S. 132. Auszüge aus Briefen, Dresden, 5. April 1780: »... Bald hätte ich des herrlichen Concerts (Bassemannschen), daß wir den Winter hindurch hier gehabt haben, vergessen zu erwähnen. Naumann dirigierte es selbst und gab uns darin seine Cora, deren Einweihung zur Sonnenpriesterin von Schenau ganz trefflich gemalt und bey der diesjährigen Ausstellung der Malerakademie mit ausgestellt worden.« Vgl. M. 236; ZfM III 6.

⁷ Haas, Beitrag ..., S. 93.

⁸ »Abdruck f. d. Subskribenten z. d. Aufführung dieser Oper im Jahre 1781 in Dresden im Hessischen Saal.« Dieses Textb. enthält eine Zuschrift an Naumann von Neumann, geschrieben zu Blasewitz bey Dresden den 26. Aug. 1780 (darin Allgemeines über die Übersetzung von Operntexten und besonders diejenige der *Cora*). Ein Bleistifteintrag in das Dresdner Exempl. (Landesbibl., Lit. Germ. rec. 1749zm) notiert die Namen der Mitwirkenden: Mad. Spengler (Cora), Mad. Neumann (Elina und Zulma), Koch (Alonzo), Brandes (Ataliba), Spengler (Rocca und Oberpriester).

- 1781 Halle¹.
 1786 20. Sept., Hoftheater zu Schwedt: als Oper².
 1787/88 Berlin, Rellstabsches Konzert³.
 1788 4. Juni, Hannover, Schloßtheater: als Oper⁴.
 1788 (Herbst) unter Naumann, sowie auch in späteren Jahren in
 den Hofkonzerten Friedrich Wilhelms II.⁵.
 1788 Preßburg, gräfl. Erdödy'sches Palais⁶.
 1789 Köln.

Textb.: Bes. d. Verf.

- 1789 3. Sept., Cassel⁷.
 1793 Hamburg.

Textb.: *Hamburg Stadtbibl. u.*
Bes. d. Verf. (vgl. auch Notiz bei
Schatz).

Etwa 1795 Wien, im Paradisschen Hause⁸.

1797 17. Febr., Danzig

in einem der »außerordentlichen Konzerte« ... »die so lang ge-
 wünschte« *Cora*. Wdh. am 3. März bzw. 1799, 5. Febr., 17. März⁹.

Vgl. ein Danzig. Textb. (s. a.):
Schatz.

1801 5. Okt., Bremen¹⁰.

1802 16. Juni, Hannover¹¹.

¹ Briefe über das Musikwesen, besonders *Cora* in Halle (anonym 1781). Gegen diese Lobhudelei (Verf. angebl.: Brumbey, Kandidat in Halle) wendet sich im Interesse Naumanns Cramer (Mag. d. Mus. 1783, I 510).

² Sonneck-Katal.; Goth. Theat.-Kal. 1784, S. 264 ff.: »... Se. Kgl. Hoheit der Marggraf als ein immer thätiger und warmer Beschützer der Schaubühne haben, um die Pracht und Schönheit der großen Opern und Trauerspiele zu vermehren, diesen Sommer ein fast ganz neues Schauspielhaus errichten lassen ... Die schon bekannte große Oper *Cora* des Chursächsischen Kapellmeisters Naumann hat zu diesem Bau vielen Anlaß gegeben, welche mit aller Pracht und genauen Beobachtung des Costumes hier aufgeführt werden soll. Die Zeichnungen der Dekorationen sind durch Ihre Kgl. Hoheit den Markgrafen von dem Kgl. Schwedischen Hoftheater aus Stockholm verschrieben und werden von dem Hof- und Theatermaler Hrn. Schmelka mit allem Fleiß und Geschicklichkeit bearbeitet; die Schönheit der Dessins (wo indianische Bauart bis zur Bewunderung getroffen ist) können zum Voraus viel versprechen.«

³ Bemerkungen eines Reisenden ..., a. a. O. (vgl. auch Cramers Rezension darüber in »Musik«, Kopenhagen 1789, S. 237). Der Autor hört acht Tage nach der »*Alceste*«, die ihn entzückt, »*Cora*«. »Dies äußerst angenehme Stück wurde aber, ob es gleich viel leichter ist, lange nicht so gut ausgeführt.«

⁴ Notiz im Schatzschen Katal. (nach freundl. Mitteilg. von Herrn Sonneck). G. Fischer (Opern und Konzerte im Hoftheater zu Hannover [1899], S. 51/53) nennt für Hannover nur eine solche vom 16. Juni 1802.

⁵ Auch eine theatralische Aufführung im Hoftheater war geplant (M. 326).

⁶ Notiz bei *Schatz*.

⁷ Ebenda.

⁸ S. S. 146.

⁹ Rauschning, Musikgesch. Danzigs (Berl. Diss. 1911), S. 46.

¹⁰ Notiz bei *Schatz*.

¹¹ S. Anm. 4.

1808 (zwischen Neujahr und Ostern), Leipzig, Gewandhaus unter Schicht (Klengel, Dem. Schicht u. a., Tomanerchor).

(Neben Bruchstücken aus Glucks »*Alceste*« und dem »*Don Juan*«): »Die stärksten und edelsten Szenen aus . . . *Cora*, welche ohne weitere Abänderung, außer der Auslassung des Episodischen, in Verbindung gebracht worden waren¹.«

Nicht bestimmt zu datieren ist eine Aufführung in Breslau.

Textb. Bibl. *Peters* (Lpzg.).

Wahrscheinlich² sind Aufführungen in Schwerin

Handschr. Textb. vorh. (Kade II 358).

und Wien 1820

Handschr. Textb.³: Ges. der *Musikfr.*

Einzelne Stücke aus »*Cora*« wurden im Konzert aufgeführt, z. B.

1781 24. und 31. Dez., Danzig, im Klothschen LiebhaberKonzert⁴: Arie, gesungen von Herrn Holst aus Riga, bzw. Duette.

1784 Dresden, in einem öffentlichen Konzert und in einigen Gesellschaften durch Mad. Lange aus Wien, die Arien: »*Du lebest, Cora*«, »*Ich lebe, Euch wiederzusehen*«, »*Sieh ihren Schmerz*«⁵.

1785 17. Febr., Dresden, beim Herzog von Kurland (s. S. 146).

1788 Leipzig, Gewandhaus in den Extrakonzerten von Häßler bzw. der Duschek: ein Rondo und der Chor »*Geist aller Welten*«⁶.

Sehr häufig auch in Riga (s. S. 9).

¹ Allg. Mus. Ztg. X, Sp. 485: » . . . Diesen beyden unsterblichen Meistern [Gluck und Mozart], die auf geradezu entgegengesetzten Wegen eins und dasselbe suchten und fanden, stellte man den achtungswürdigen Naumann entgegen, der dasselbe Ziel sich wenigstens dachte, aber mit weniger durchgreifender Lebendigkeit und einer mehr für sanfte Anmuth und besorgte Zartheit geschaffenen Seele darnach strebte. Da mehreres des Vorzüglichsten, was Naumann — auch aus der Gattung, von welcher hier zunächst die Rede ist, geschrieben hat, noch immer verborgen gehalten wird, konnte man zu seinem Zweck nichts passenderes wählen, als die stärksten und edelsten Szenen aus seiner *Cora*. Sie nehmen sich in ihrer Einfalt, Würde und strengen Angemessenheit sehr gut aus; vornämlich aber war dies der Fall mit den Chören: Hör Gottheit, hör des Königs Flehen — Du heilige Quelle reiner Seelen — und mit der ganzen Darstellung *Coras* vor dem Altar, wo sie Alonzon erkennt.«

² Zweifelhaft, ob es sich bei der Aufführung einer »*Cora*« in München unter Babos Direktion (1799/1810) um Naumanns Werk handelt (vgl. Fr. Grandaur, S. 58). Möglich ist eine Aufführung am Wiener Hofe etwa 1782 (s. S. 8).

³ »Eine Oper in drey Aufzügen von unserm Naumann. Der deutsche Text auf die vorh. Musik neu gedichtet vom Übersetzer der *Iphigenia* in *Aulis* 1820.«

⁴ Rauschning, a. a. O. S. 31.

⁵ Lit.- u. Theaterztg. 1784, III 138; s. o. S. 125.

⁶ Dürffel, S. 193/194. .

»Cora« wurde für Paris 1785 ins Französische übersetzt (M. 330^x), für Kopenhagen ins Dänische durch Thomas Thaarup, der sich an Neumanns Varianten hält.

Aufführungen in Kopenhagen: 1784 in einem Gjethuskonzert¹. 1788 30. Jan., in der Kgl. Oper: das Werk hielt sich hier bis 1792 auf dem Repertoire².

Textb. 1788 (Thaarup): *Kopenhag.*
Kgl. Bibl.

Partitur mit schwedischem Text: Stockholm Arch. d. Kgl. Oper (mit Stimmen); ebenda, Mus. Akad.; Dresden Mus. c.: B 514^a (Einige Änderungen gegenüber Kl.-A., z. B. Marsch I 2 neu; bedeutende Striche; Secco für Streicher übertrag.). Partitur mit deutschem Text: Dresden Mus. c.: B 514 (»Heroische Oper«; nur die Ballettmusik in I fehlt; Wien Nat. Bibl. Ms. 16150 (eleganter grüner Einband mit Goldrandverzierung; in Golddruck auf jedem Band: *Cora. Weiser Inca lebe!*), Ms. 17024 (Wappen auf dem Rücken); Wien Musikfr. (»ein original. Singsp.«); Leipzig Stadtbibl. Partit. m. dänisch. Text: Kopenhagen Kgl. Bibl. In Darmstadt. Landesbibl.: Sämtliche Einzelstimmen.

Der Klavierauszug mit ausschließlich deutschem Text (*Cora eine Oper von Naumann. Leipzig, in der Dykischen Buchhandlung 1780. Mit Vorrede des Herausgebers Joh. Leop. Neumann und Subskriptionsliste am Schluß*)³ — wie derjenige von »Amphion« noch jetzt im Privatbesitz und im Antiquariatshandel auftauchend — findet sich auf allen größeren Bibliotheken; außer den bei Eitner genannten Fundorten z. B. noch: Berlin Kgl. Hausbibl. (2mal); Darmstadt; London Brit. Mus. u. Royal Coll.; Stockholm Mus. Akad.; ein Arrangement für 8 Blasinstrumente erschien in Wien (Gerber, N. Lex.).

In Schwerin außer dem gedruckten deutschen Klavierauszug auch: die Kopie sämtlicher Stimmen sowie verschiedene Einzelnummern (s. unter »Amphion«). Weitere Einzelnummern in Abschrift finden sich z. B. in der Ratsbibl. Zwickau (s. Katal.: Rondo »Darf ich nicht zu klagen wagen?«; Chor »Traurig Schicksal«); ferner in großer Zahl in handschr. Sammlg. und Sammelbänden, besonders in Norddeutschland⁴. S. auch einen handschr. Sammelband aus dem Jahr 1804 in der Kgl. Bibl. Stockholm unter Sk. K. Mus. (darin die Arien: »Kan jag väl« und »Himmel som mig gördt till kung« neben bekannten Nummern aus Opern von d'Alayrac, Cherubini, Gluck [»Che farò«] und modischen Tänzen).

Im Druck ferner vorhanden in Kopenhagen Kgl. Bibl. und Lübeck Stadtbibl.: der Kl.-A. mit dänischem Text (*forkortet og udsat for klaveret af F. L. A. Kunzen*)⁵. In London Brit. Mus.; Schwerin; Stockholm Mus. Akad. (Stimmen): *2 Sinfonies à grand orch. des opéras Cora et Elisa*. Berlin u. Amsterdam, Hummel.

¹ Thuren, a. a. O. 131¹.

² Augmont og Collin I. u. III. Besetzung (ebenda V) u. a.: Jgfr. Möller (Cora), Rosing (Alonso), Mad. Preisler (Zulma).

³ An der Spitze dieser interessanten Liste steht Maria Antonia. Der Kl.-A. enthält einige von der deutschen Partitur abweichende Instrumentationsangaben (so S. 49).

⁴ Vgl. Kretzschmar, Gesch. d. neuen deutschen Liedes, S. 318.

⁵ Landesbibl. Darmstadt besitzt, entgegen Eitner, nur den deutschen Kl.-A.

⁶ Vgl. Mag. d. Mus. 1783, S. 92 u. 112. Der Rezensent bemerkt dazu:

III.

Gustaf Wasa

lyrisk tragedi i 3 acter. Premiere: 19. Jan. 1786. Verserne af Herr Kellgren, Maj's Hand-Secreterare. Musiquen af Herr Naumann, Hof-Capellmästare vid Chur-Sächs. Hofvet. Balletterne af Herr Gallodier.

Stockholm Kgl. Bibl.; Wien Nat. Bibl.; Schatz (Textb. in neuer Aufl. 1859).

Besetzung ¹ :	Gustaf Eric Wasa	Stenborg
	Christiern II.	Karsten
	Severin Norrby	de Broen
	Christina Gyllensterna	Fru Muller
	Cecilia af Eka	Fru Marcadet
	Margaretha Wasa	Mlle. Stading
	Anna Bielke	Fru Augusti
	etc.	etc.

Ballett: I. Dansk Hoffolk, II. Behagliga drömmar, III. Fastiga drömmar (u. a. Bournonville, Marcadet, Mlle Bassi, Fru Alix). Die Inszenierung leitet Desprès.

Den Auftrag erhält Naumann wohl schon im Frühjahr 1782², die musikalische Ausarbeitung der Oper fällt in der Hauptsache in die erste Hälfte des zweiten schwedischen Aufenthaltes, d. h. in den Sommer 1782; und zwar entstand der größte Teil auf der Besitzung des Grafen Bark in Berghammer³.

Schon im August, zwei Monate nach Naumanns Ankunft, sind zwei Akte des Werkes beendet, was neben anderem dafür spricht, daß ursprünglich mit der Aufführung bereits für 1782/83 gerechnet wurde. Aber noch im Februar 1783 war er einem Brief Barks an Neumann zufolge (Anh. B V, 4) stark mit der Arbeit beschäftigt. Eine schon für Januar 1784 zum Geburtstag Gustavs III. in Aussicht genommene Aufführung kam nicht zustande.

Die Leitung der Premiere — Naumann selbst hat seinen »*Gustaf Wasa*« nie gesehen — hatte zweifellos Uttini, der damalige 1. Kapellmeister. Er hat dies Werk (das ohne seinen Schöpfer »schlechterdings nicht möglich, gut aufzuführen«) offenbar »erbärmlich verhunzt«⁴.

»... Wie natürlich ist der Wunsch bey dem Mangel von tragischen Opern in Deutschland, auch dieses Werk sowie Schweitzers *Alceste* aufs Theater gebracht zu sehen! Hamburg wäre der Ort dazu gewesen, da es noch seine Benda besaß ...«

¹ Im Textb. sind sämtl. Darsteller, auch sämtl. Mitglieder des Chor- und Ballettpersonals namentlich aufgezählt. Über die Inszenierung s. S. 74¹.

² Vgl. den Brief b. M. 237X. Gustavs Textentwurf war 1781 fertig. Zum Folgenden vgl. O. Levertin, *Gustaf III som dramatisk författare* (1911), S. 165 ff. und Flodmark, a. a. O.

³ S. den Brief, Anh. S. 405.

⁴ Naumann an Ahlströmer (Anh. S. 401/02).

Äußerlich hatte das Stück einen in der ganzen schwedischen Theatergeschichte einzig dastehenden Erfolg¹, der in erster Linie dem patriotischen Sujet der Dichtung², in zweiter den szenischen Wundern³ und daneben erst der Musik galt. Die Oper wurde bis in das letzte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts mit Unterbrechungen als das »Nationalstück«⁴ immer wieder hervorgezogen.

Aufführungen⁵: Bis März 1823: 134mal; dann April 1859⁶ bis Okt. 1860, in neuer Bläserinstrumentierung von Ig. Lachner (s. u.) und neuem Ballett von S. Lund: 28mal.

(Nach 1860:) 1864, Okt.: 2mal; 1873, Jan. bis März: 7mal; 1880, März: 2mal (ohne Ballett). 1886, Jan.: 5mal, März: 1mal; die Aufführung am 19. Januar (zur Hundertjahrfeier der Premiere) war die 175.; diejenige am 20. März (zur Erinnerung der Stiftung der Svenska Akademi) die 180. 1896 wurden zur Erinnerungsfeier für Gustaf Wasa die zwei ersten Akte wiederholt.

Aus der bewegten Geschichte der Oper sind noch einige Daten anzufügen. Um ein Billett zu erhalten, mußte der Besucher einen Monat vorher seinen Namen in eine Liste eintragen⁷. Die Aufführungen wurden zeitweilig eingestellt mit Rücksicht auf die nationale Empfindlichkeit der Dänen⁸. Es hängt das mit den dänenfeindlichen Kundgebungen zusammen, die nach Gjörwells Bericht durch die patriotische Tendenz des Stückes bei dem bürgerlichen Teil des Publikums entfesselt wurden. Bei der Wiederaufnahme der Oper

¹ Gjörwell nennt die Oper »en opera sine pari« (Flodmark, S. 159). Nur eine verkleinernde Stimme findet sich: die von Kellgrens Todfeinde Norden-skjöld in einem Aufsatz: »Non Sense och operan Gustav Wasa III« (Levertin, Gust. III, S. 168/169).

² Vgl. Hedw. Elis. Charlottas Urteil (Dagbock II 108) vom Januar 1786: »Såsom varande det första svenska stycke, som blifvet gifvet på operan, rönt den stor framgång och är verkligen också både, vacker och intressant samt innehåller många teatereffekter. De strider, som däruti förekomma ock i hvilka svenskarne afgå med segern öfver danskarne, blefvo i synnerhet lifligt applåderade till följd af det alltid inneboende hatet mellan dessa nationer, och aldrig har jag hört parterren föra ett sådant väsen.«

³ Vgl. Gjörwells Brief von März 1786 darüber (Flodmark, a. a. O.).

⁴ So bezeichnet in der Allg. Mus. Ztg. XX, Sp. 562, gelegentlich der Aufführungen 1818. Lindström (Christian) war dabei der »einzige, der nicht traurige Erinnerungen bei denen erweckte, welche das Stück vor 25 Jahren gehört hatten«.

⁵ Nach Dählgren (Nr. 1095) bzw. nach den statist. Daten u. Theaterzetteln im Arch. d. kgl. Oper Stockholm.

⁶ Dekoration dazu von F. Ahlgrenson. Gustaf Wasa: Strandberg, Christian: Arlberg; Norrby: Ullmann; Christina: Röske (am 26. Apr. sowie in mehreren späteren Aufführungen — so noch 1873 — Frau Michaeli, eine der berühmtesten schwedischen Sängerinnen). Vgl. die Theaterzettel (Oper Stockh.).

⁷ Für die dauernde Beliebtheit vgl. auch einen Brief Kellgrens vom Nov. 1790 (Bref rör. teatr., S. 230): »... Af Operan spelas nu hvar Måndag intet annat än Gustaf Wasa ända till jul.«

⁸ Vgl. »Charact. u. Anekd.«

nach langer Zwischenpause, Anfang 1813¹, kam es zu einem Sturm auf die Kasse: die Direktion mußte der Oper wiederum einen besonderen Platz im Repertoire einräumen². Als echte Volksoper wurde »Gustaf Wasa« »på Borgerskapets mönstringsdag« gratis gegeben³.

Von der Oper fanden auch Einzelaufführungen bei Hofe statt. Eine solche in Drottningholm wird im Herbst 1790 anbefohlen⁴.

Die Musik der Oper erlangte in vielen Melodien Popularität, insbesondere in der klassisch gewordenen Hymne »Ädla Skuggor«⁵.

In Deutschland ist weder für Oper noch für Konzert eine öffentliche Aufführung des Werkes bestimmt nachzuweisen. Da der Text für den Kurfürsten von Sachsen übersetzt wurde⁶, sind für den sächsischen Hof konzertmäßige Aufführungen des Ganzen oder einzelner Teile anzunehmen. Das gilt im erhöhten Maße für den Wiener Kreis, der schon »Amphion« und »Cora« Interesse entgegenbrachte: die Übersetzung des erwähnten Anonymus stammt in diesem Falle aus dem Jahre 1816.

Textb.:⁷ Ges. d. Musikfr.

Eine beabsichtigte deutsche Herausgabe kam nicht zustande⁸. Ebenso blieb infolge der fehlenden Gelegenheit zu einer nochmaligen schwedischen Reise Naumanns Absicht, Änderungen in der schwedischen Partitur vorzunehmen, unerfüllt⁹.

Partitur: Dresden. Mus. c: B 518^b (als *Tragisk opera*); Stockholm M. Akad. (als *Lyrisk tragedi*); Stockholm Arch. d. Hofoper (m. Einzelstimmen). Ebenda: eine zweite Partitur, die neue Instrumentation der

¹ Vgl. Allg. Mus. Ztg. XV, S. 319.

² Vgl. die Annonce i Dagl. Allehanda, Stockh.'s Posten och Journalen för Litteraturen vom 9. u. 10. sowie 12. u. 13. Febr. 1813. Noch im Mai 1821 wird »G. W.« an vier aufeinanderfolgenden Spieltagen gegeben (vgl. Theaterzettel).

³ Bref rör teatr., S. 217.

⁴ Bref rör teatr., S. 217. Ebenfalls bei Hofe wurde 1787 eine Parodie auf den Text: »Gustava Göck« von El. Schröderheim gegeben. Bei Schröderheim selbst war schon 1786 der erste Entwurf einer solchen Parodie »Campios seger öfver Lotto« gespielt worden (Levertin, Teat. och dr., S. 80 u. 86).

⁵ Norlind, Svensk musikhist., S. 141; Flodmark, S. 158.

⁶ Der betr. Zettelkast. der Dresdn. Landesbibl. verzeichnet ein handschr. deutsches Textb. (G. W.; eine heroische Oper in 3 Akt. v. Naumann), das jedoch nicht aufzufinden war. Zweifelhaft ist, ob an dieser Übersetzung (vgl. auch »Berechnng.« 1784/85) Meißner beteiligt ist, von dem Naumann nach Mitteilung Elisass (N. T. Merk. 1803, I 205) eine Übersetzung wünschte.

⁷ »Gustav Vasa, eine heroische Oper in drey Aufzügen, in Musik gesetzt von dem König der Kunst, Naumann, dem Einzigen.« Die mit Bleistift gegebenen Kürzungsverweise, die sich gerade auf dekorativ anspruchsvolle Partien beziehen, sprechen deutlich für eine Konzertaufführung.

⁸ Darüber L. Neumann in den Dresdn. Anzeigen 1808 (a. a. O.). Noch 1805 bedauert Rochlitz in der Allg. Mus. Ztg. (VII, Sp. 361), daß »G. W.« weder übersetzt noch im Auszuge herausgegeben noch auf einem anderen Theater gespielt worden sei; er überträfe »als Gedicht wie als musikalisches Kunstwerk die meisten der seitdem verfaßten Opern«.

⁹ Vgl. Anh. B IV a u. N. T. Merkur (I 205): »... manche Stelle dem heutigen Geschmack gemäß umbilden«.

Bläsergruppe durch Ign. Lachner enthaltend, teilweise mit Hinzufügung eines deutschen Textes (die dazugehörigen neuen Bläserstimmen ebenda vorh.). Autogr. v. Akt I u. III: Dresden, Mus. c: B 518^c (gez. Stockholm 1783; bei Akt I ist mit roter Tinte von Naumanns Hand die wörtliche Übersetzung ins Deutsche zu dem Schwedischen hinzugefügt). Das Autogr. von Fragmenten d. II. Aktes mit Hinzufügung einer deutschen Übersetzung fand sich in BB (nämlich die drei Schlußakte v. Sz. 1 u. Sz. 2 bis Mitte v. Sz. 4)¹. Abschrift des I. Aktes unter Weglassung des Textes (»G. W., eine Oper von Naumann«): Dresden, Mus. c: B 511.

Kl.-A. in Ms.: Stockholm Mus. Ak. Ebenda: Einzelstimmen d. Ouvertüre in Nr. 231 eines Sammelbandes aus der Mitte d. 19. Jahrh. (Sinf. u. Ouvert. von Haydn, Krommer, Kraus [*»Dido«*] enth.).

IV. Die dänische Oper »Orpheus«.

(Zu IV des I. Teiles.)

*Orpheus og Eurydike*²

syngestykke i 3 akter. Text von Charl. Dorothea Biehl (nach dem deutschen »Orpheus« des Hofrats von Lindemann und dem Calsabigischen »Orfeo«)³. Premiere: 1786, 31. Januar zum Geburtstag des Königs, am zweiten Tage der Feierlichkeiten⁴.

Textb. 1786: *Kopenhagen Kgl. Bibl.*; Textb. Kopenhg. 1790: *Schatz; Kopenhagen.*

Besetzung: Orpheus	Rosing
Eurydike	Jgfr. C. Møller
Hersilia	Mad. Preisler
Proserpina	Jgfr. Winther
Offerpraesten	Musted.

¹ Gustafs Arie »*Gå såg*« (II 3) dabei in einer von der authentischen Partitur (Dresd. Landesbibl.) abweichenden — d. h. offenbar in der ursprünglichen — Lesart (nur in diesem Falle fehlt auch der deutsche Text). Das Fragment enthält auch sonst Korrekturen (besonders in der deutschen Textfassung) bzw. zweierlei Lesarten (so für das Trompetensignal auf dem Theater zu Beginn v. Sz. 2).

² Sämtliche Angaben, soweit nichts Besonderes gesagt, nach Thurens sehr detailreichem Aufsatz (s. o.). Für Besetzung und Aufführungsziffer vgl. auch Aumont og Collin a. a. O. V 2, S. 135.

³ Bei Aumont fälschlich: Text von Calsabigi, übers. v. D. Biehl.

⁴ Näheres i. d. Acta »des Grafen von Goertz und des Legations-Secretair Merbitz an den Königl. Daenisch. Hof und deren daselbst geführte Negotiation. betr.« (Dresdn. Hauptstaatsarch., Loc. 2715 Vol. XLVI, fol. 43) Brief Merbitz' v. 4. Febr. 1786; Montag, 30. Jan.: »große Galla bei Hof.../am Dienstag: wurde in Anleitung eben dieser Geburtstags-Feyer eine ganz neue, von der bekannten Jungfer Biehl, einer ziemlich bejahrten dramatischen Dichterin in dänischer Sprache verfertigte und von dem jetzt hier anwesenden Chursächs. Capellmeister Naumann in die Musik gesetzte Opera, auf dem großen Königl. Theater in

Das Orchester: gegen 40 Mitglieder (der Orchesterraum war erweitert worden). Chor: einige 20 Mitglieder. Die mit dem Stück verbundenen Tänze unter Leitung von Vinc. Galeotti. Tänzer: Barch und Linek. Tänzerinnen: Mad. Barch und Bjørn¹. Corps de ballett: 11 Figuranten, 9 Figurantinnen, einige Scholaren. Inszenierung: Theatermaler W. Brun und Maschinenmeister C. Nielsen (der die Konstruktion einer Wettermaschine für 300 Rd. veranlaßt). Die Kostüme (nach Angaben des franz. Theaterschneiders Fougère) mit Benutzung des Reifrocks².

Soweit Naumann nicht ältere Bruchstücke eines deutschen »Orpheus« benutzte (s. u.), fällt die Komposition in den Sommer und Herbst 1785.

Schon im Sommer 1785 beginnen die Chorproben. Am 26. Jan. 1786 findet die erste Probe mit vollem Orchester statt. Am 28. Jan. ist die Generalprobe. Für Chor und Ballett schiebt Naumann noch am 30. Jan. eine Probe mit Orchester ein.

Bei der Premiere macht auf den kritischen Teil der Anwesenden die Musik³, auf das breitere Publikum die Inszene großen Eindruck. Die literarischen Kreise äußern sich stark abfällig über die Biehlsche Dichtung (s. o.).

Im Premierenjahre finden noch 13 Vorstellungen statt (Febr./April). Die vierte Wiederholung (8. Febr.) geschah zu Naumanns Benefiz. Interesse und Besuch ließen schnell nach.

Weitere Aufführungen:

1787 (März, Mai): 4mal, 1788 (April): 3mal, 1789 (Dezember): 3mal.

1790 (Oktober) und 1791 (Dezember): je 2mal.

»Orpheus« in Deutschland.

Die enge Verwurzelung der dänischen Oper in einem früheren deutschen »Orpheus«-Plan Naumanns, die besonders durch Übernahme einzelner Nebengestalten und Übertragung einzelner Arien-

der Stadt, in Gegenwart des ganzen Hofes aufgeführt / Mittwoch abend: wieder auf dem Rittersaal ein großer Ball; dazu Entrée allen Personen aus den 9 Classen der Rangverordnung, außerdem auch angesehenen bürgerlichen Familien erlaubt . . .

¹ Berühmt in der tragischen Ballettpantomime, die durch Galeotti in Kopenhagen eingeführt worden war.

² Genaue Kostüangaben bei Thuren (Abschn. III). Lächerlich wirkte u. a. das Kostüm der Furien, die Kappen mit aufgemalten Schlangen trugen.

³ Vgl. den Bericht in Cramers Mag. d. Mus. (II 2, S. 940): »Bald wird man zu Thränen gerührt; bald verliert man sich in wonnevollem Entzücken; bald erschüttert einen der Ausdruck des Schrecklichen, und bald schmelzt man hin im Gefühl elysischer, liebevoller Unschuld. Noch hat mich keine Musik so hingerissen und noch nie habe ich die Stimme des Publikums so ganz ungetheilt über die Wirkung eines Singstückes entscheiden gehört. Auch das, was ich sonst von Naumann kenne, ist hier weit übertroffen.«

texte in die Biehlsche Fassung gegeben ist¹, verlangt dessen Erwähnung in diesem Zusammenhang. Nach Meißner fällt der Plan der Komposition eines von Hofrat v. Lindemann gedichteten »*Orpheus*« schon in die Jahre 1776/1777².

Nach seiner Rückkehr aus Schweden, also seit Sommer 1778, gilt Naumann jedenfalls als mit der Komposition beschäftigt³; im März 1779 wird von einem Konzert berichtet, das die Mara aus Berlin in Dresden veranstaltete, und bei dem sie u. a. Rezitativ und Arie »*Rausche wieder sanfter Bach*« aus dem »*Orpheus*« von Lindemann/Naumann erfolgreich sang, mit Besozzi an der obligaten Oboe — »gewiß die erste deutsche Arie, welche Mad. Mara öffentlich gesungen hat«⁴.

Von der Biehlschen Dichtung macht C. F. Cramer eine sehr freie Übersetzung⁵. Diese wird neben dem dänischen Originaltext dem von Naumann besorgten Klavierauszuge zugrunde gelegt, der 1787 als Teil VI von Cramers 1783 begründeter »*Polyhymnia*« erscheint, mit einer wichtigen Vorrede Cramers⁶.

Das dazugehörige Textb. u. a.:
Schatz; Wien Musikfr.; München Staatsbibl.

Aus zwei Briefen Naumanns an Breitkopf (dem der Druck anvertraut war) geht hervor, daß der erste Akt des Auszuges schon im Oktober 1786 in Druck war und Ende des Jahres fertig vorlag, während die beiden andern Akte um die Jahreswende gedruckt werden⁷. Minna Brandes singt in kleinem Kreise aus der deut-

¹ Vgl. ZfM III 4 u. 11; Glückjahr. II 52.

² Meißner (273) dürfte hier genau orientiert sein, da der Text Lindemanns in der von ihm redigierten Quartalschrift »Für ältere Literatur und neuere Lektüre«, 2. St. (1783), S. 129ff. erschien.

³ ZfM III 3, vgl. Goth. Theat.-Kal. 1779 (S. 122) u. 1780 (S. 118). Thuren nennt das Jahr 1780 als angeblich frühest nachweisbaren Termin.

⁴ Theater-Journ. f. Deutschland, 12. St., S. 69. Vgl. ZfM III 11.

⁵ Beendet am 2. Dezember 1786 (Krähe, a. a. O. S. 1916). Die Übersetzung zuerst gedruckt im Mag. d. Mus. II 2. Cramer bezeichnet dabei den »*Orpheus*« als das »wichtigste musikalische Werk, das dieses Jahr erschienen ist« (ebenda, S. 942, Anm.). Cramers Text ist äußerst schwülstig.

⁶ Kiel, bey dem Herausgeber und in Hamburg in Commission bey Herrn Hofmaun (der Kronprinzessin von Dänemark gewidmet). Subskriptionsplan und Ankündigung Cramers (dem Auszug beigelegt) sind datiert vom 6. Okt. bzw. 12. Nov. 1786. Der Auszug ersetzt einen großen Teil des Rezitativs durch gesprochenen Dialog.

⁷ Staatsbibl. München. Autogr. VIII, F. Dresden, den 27. Okt. 1786 (d. Adressat, zweifellos Breitkopf, ist nicht angegeben): »P. M. Hierbey folgen die Bogen wieder zurück, es ist alles gut und schön. In den noch zu druckenden Exemplaren wünsch' ich, die in dem letzten Bogen kleine Verbesserung nachzuholen, wenn es auch nicht in den 200 Stück, die nach Copenhagen bestimmt sind, angehen möchte, hätt' es so viel nicht zu bedeuten, da es den deutschen Text betrifft. . . . Sobald ich wieder etwas vom Msc. erhalte, werd' ich es sogleich an (Ew. Hochwohlgeb.) übermachen . . .« Brief vom 3. Jan. 1787 (Kopie i. Bes. v. Breitkopf & Härtel): Naumann dankt darin für den

schen Bearbeitung bereits (im Januar) 1787 in Hamburg in Gegenwart Gerstenbergs¹.

Den besonderen Wert, den Naumann bei der Drucklegung auf die Genauigkeit gerade des deutschen Textes und der für Deutschland berechneten Exemplare legt, läßt erkennen, daß er sich von der Veröffentlichung ähnliche Wirkungen für das Bekanntwerden des Werkes in Deutschland versprach, wie bei dem »Cora«-Auszug. Schon Rochlitz² und Meißner (275^x) konstatieren, daß das nicht eintrat. Letzterer führt es auf das mythologische Sujet zurück.

Nachweisen läßt sich eine Aufführung des »Orpheus« in Stettin, Winter 1798/99, durch die meist aus Dilettanten bestehende »Musikgesellschaft« unter Musikdirektor Haak³. Einer konzertmäßigen Wiedergabe zur Grundlage diente zweifellos auch die textliche Bearbeitung⁴ des bekannten Wiener Übersetzers.

Handschr.: Ges. d. Musikfr.

Einzelne Partien aus dem »Orpheus« wurden z. B. in dem Konzert Hurkas in Dresden, 22. April 1788 aufgeführt⁵.

Partitur mit dänischem Text: Dresden c: B 522; Kopenhagen Kgl. Bibl. (Anfang der Ouvertüre fehlt.)

Gedruckter Kl.-A. deutsch/dänisch (s. o.), hgb., übersetzt und mit Einleitung versehen von C. F. Cramer (Polyhymnia VI, Kiel 1787): auf den meisten größeren Bibliotheken (zuweilen in mehreren Exempl.) vorhanden; außer den bei Eitner genannten Fundorten z. B. noch: Kopenhagen Kgl. Bibl.; Stockholm Mus. Akad.; München Staatsbibl.; London Brit. Mus. und Royal Coll.

Bruchstücke in Ms.: Wien Nat. Bibl. (Mantuan X)⁶; Lübeck Stadt-

übersandten 1. Akt »Orpheus«; vermißt aber die kleinen Korrekturen des Aushängedens; hofft, daß diese »besonders für das deutsche Publikum in das noch abzunehmende Exemplar nachgeholt und verbessert werden«, schickt gleichzeitig das Manuskript des 2. Aktes, »so vor einigen Tagen von Herrn Cramer gekommen«. In kurzem soll der 3. Akt folgen. »Dieser 2. Akt erfordert des Setzers größte Akkuratess und Pünktlichkeit von allen Seiten.«

¹ Vgl. Gerstenbergs Brief an Cramer v. 13. Jan. 1787 (Abdr. b. Krähe, a. a. O.): »Ihren Orpheus, mein liebster Cramer, den ich gestern mit der Post erhielt, habe ich gestern Abend schon von der Minna Brandes mit vielem Vergnügen durchsingen gehört. Sie war gerade bei Unzer in Gesellschaft des Schröderischen Musikdirektors, der recht gut accompagnierte; und so wards durch Sie, mein Cramer, einer von den schönen Abenden, deren es nicht viele in diesem Jammerthal giebt.«

² Allgem. Mus. Ztg. VII, Sp. 361.

³ Ebenda I, Sp. 86.

⁴ »Der deutsche Text nach der vorhandenen Musik verfaßt von dem Übersetzer der *Iphigenia in Aulis* 1816.« — Die Übersetzung schließt sich im einzelnen ziemlich eng an Cramer an. Für den glückfreundlichen Wiener Kreis bezeichnend ist die Beschneidung der Nebenhandlung (Hersilias-Szenen u. a.). Aus Proserpina wird Rhadamantes.

⁵ S. S. 146.

⁶ Jedoch bezieht sich Ms. 18554 nicht auf den dänischen »Orpheus«; es stimmt vielmehr mit dem von Mantuan unter 18775 genannten Ms. überein.

bibl. In Schwerin: Kl.-A. mit dänischem Titel, nur Ouvertüre und I. Akt enthaltend (Kade).

Einzelstücke gedruckt: *Ouverture d'Orphée arr. pour le clavecin av. l'accomp. d'un violon*, Dresden, Hilscher, s. l. e. a. (in BB vorhanden); »Tief hinab ins Thal des Todes« mit Pianof. oder Guitarre im »Journal de musique allem., ital. et franç. pour le chant«, Nr. 1, Hamburg, Günther & Böhme (in der Kgl. Hausbibl., s. Thouret).

V. Die Berliner Opern.

(Zu V des I. Teiles.)

I.

Medea

(*ossia Il ritorno di Giasone in Grecia* [s. Partitur]; *ossia La partenza di Giasone da Colco*), *dramma p. mus. . . ., composto con li Balli analoghi da* Ant. Filistri di Carramondani. Premiere: 1778, 16. Okt., zum Geburtstag der Königin¹.

Textb.: BB.

Besetzung:	Oetes	Luigi Grassi
	Medea	Luigia Todi
	Ismenia	Antonia Rubinacci
	Giasone	Carlo Concialini
	Rosmanno	Giov. Lamperi
	Teseo	Guis. Tosoni
	La Sibilla	Rafaele Tombolini.

Balletts u. a. in I: Juno S.^{ra} Trial in III: Jason S.^{gr} Victor
 Amor S.^{gr} Victor; Medea S.^{ra} Trial.

Maestro alla Scuola Reale di Ballo, Maestro dei Balli: il Signor Stefano Lauchery. Decoratore: il Signor Bartolomeo Verona. Primo Violino e Capo d'Orchestra: il Signor Pietro Vachon; Ambi al servizio di sua Maestà.

In Ergänzung des oben (S. 91ff.) Gesagten sei bemerkt, daß Naumann im Dezember 1787 besonders intensiv mit der Komposition der »*Medea*« beschäftigt war², noch unsicher, ob er sie bereits für den Karneval zum Abschluß bringen könne. Aber noch im September 1788, in der Zeit der Proben in Berlin, arbeitet Naumann Nächte hindurch an der Fertigstellung der Partitur³. Die sehr ausgedehnten Proben, die meist den ganzen Tag in Anspruch nahmen,

¹ M. (315) fälschlich: zum Geburtstage des Königs. Nestler nennt daraufhin das falsche Datum: 27. Sept. Vgl. auch Mag. d. sächs. Gesch. 1788, S. 513.

² Körner an Schiller (a. a. O. I 144).

³ M. 317 X, s. auch S. 91.

setzten (Meißner zufolge) acht Tage nach Naumanns Ankunft mit der Probe des I. Aktes ein; sie sind jedenfalls in den ersten Oktobertagen im Gange¹. Da die Erstaufführung ein höfisches Ereignis war, zu dem auch auswärtige Fürstlichkeiten, wie der Herzog Carl v. Kurland und der Herzog von Weimar gekommen waren², finden sich Kritiken (und zwar sehr eingehende!) erst nach der Aufnahme des Stückes in das Karnevalsrepertoire des folgenden Winters. Doch bestätigt sich Naumanns Bericht über den Erfolg der Premiere und die ehrenvolle Audienz am nächsten Morgen (s. o.). Von dem Erfolg blieb nur der musikalische Teil des Balletts in Akt III ausgeschlossen. Er mißfiel nach Rellstab³ allgemein, so daß Naumann vom König mit der Komposition einer neuen Fassung beauftragt wurde, die später ausschließlich zur Verwendung kam.

Im folgenden Karneval erscheint die Oper zu seiner Eröffnung zuerst am 5. Januar 1789 und wird 6mal gegeben⁴. Die erwähnten ausführlichen Berichte⁵ lauten äußerst günstig: die Komposition, »die der Erwartung vollkommen entspricht, die man sich vorher davon gemacht hatte, wurde außerordentlich gut executiert« (Theaterztg.). Sowohl die gesanglichen Leistungen, obenan Concialinis und der Todi, werden gelobt als die Inszenierung Veronas, die Kostüme und die Balletts (aus denen die hinter einen Schleiervorhang gelegten Schattentänze der »Schatten-Medea« M^{lle} Meroni, in III, hervorgehoben werden). Dittersdorf fiel besonders die Leistung des Chores vorteilhaft auf⁶. Dagegen tadelt er die »läppische« Darstellung des Drachens und der das Feld pflügenden Stiere im II. Akte, besonders aber die unsinnig lange Dauer der Aufführung (volle 6 Stunden)⁷.

¹ S. S. 99³.

² Mag. d. sächs. Gesch., a. a. O.

³ Vorrede zu »*Le Sort de Médée*. Grand Ballet Pantomime ... arrangé pour le clavecin par J. C. F. Rellstab« (s. d. Bibliogr.).

⁴ Journ. d. Lux. u. d. Mod. 1789, S. 131 (»Nachricht von der neuen in Berlin aufgeführten italien. Oper des Herrn Kapellm. Naumann, *Medea in Colehis*, Berlin d. 12. Februar 1789«). — Sicher unter dem Eindruck dieser Neu belebung der Medea-Geschichte zieht das Nationaltheater im Mai das Bendasche Monodram nach langer Pause wieder vor, s. Theaterztg. f. Berlin 1789, Nr. 20, S. 153 (»... so gewann ein fast vergessenes Drama von neuem Beifall, das sich so lange, wie Dem. Döbbelin die Medea spielt, auf der deutschen Schaubühne erhalten wird«).

⁵ Außer dem Journ. d. Lux. u. d. Mod.: Dittersdorf, Selbstbiographie (Ausg. Reclam), S. 194 ff.; Theaterztg. f. Deutschl. (Berlin 1789), Nr. 3, S. 17 u. Nr. 14, S. 110.

⁶ »Die Chöre wurden wider mein Vermuten sehr gut gesungen und im vollkommen italienischen Akzent deklamiert.«

⁷ »Selbst bei den Sängern und beim Orchester bemerkte ich in den letzten Stunden Abspannung und Schläflichkeit; ja selbst, statt dem so lobenswürdigen Ensemble eine Unrichtigkeit, die nicht aus Mangel der Kunst, sondern aus Ekel und Widerwillen entstanden zu sein schien.«

Im Juli desselben Jahres wurde »*Medea*« wieder gegeben¹. Die Oper wurde dann zusammen mit dem schon 1804 aufgeführten Ballett »*Das Urteil des Paris*« (Tänze nach Melodien von Haydn, Méhul, Pleyel usw.) am 11. Februar 1805, also in der letzten italienischen Spielzeit, in stark gekürzter Form² wieder in das Repertoire aufgenommen — als »dramma eroitragico« — unter Direktion des Kammermusikus Gürlich an Stelle des erkrankten Himmel³.

Textb.: BB; Wien Musikfr.; München (Her 1126); Schatz; Bes. d. Verf.

Besetzung: Oetes	Ludov. Fischer
Medea	Maria Marchetti Fantozzi
Giasone	Raffaele Tombolini
Ismenia	Amalia Schmalz
Rosmanno	Giov. Crist. Franz
Teseo	Frederico Gasperini.

Ballett: Stef. Lauchery, Dekorationen (teilweise neu): Verona und Prof. Burnat. Konzertmstr.: Haacke.

Der Umstand, daß die offizielle Berliner Partitur⁴ außer der italienischen eine vollständige deutsche Fassung enthält, mit Streicheraussetzung der Seccoabschnitte, weist darauf hin, daß eine Bühnenaufführung in dieser Form 1815 geplant war⁵, und läßt überdies auf eine frühere Konzertsiedergabe schließen, wie sie nach Aufhebung der italienischen Oper in Berlin 1806 vielfach bekannte italienische Werke erlebt haben⁶.

Aufführung einzelner Stücke:

1790 (12. Dez.) Leipzig, Gewandhaus⁷;

1790 Parma: in der Aufführung der »*Dido*« wird das Rondo »*Se ti perdo, amato ogetto*« von der Todi eingelegt⁸;

¹ Zinzendorfbriefe (Conv. XII, loc. 3007, fol. 297), Berlin 10. Juli 1789: »... Les représentations d'opera ont commencé Samedi dernier par celui de *Medée*; et aujourd'hui on donnera celui de *Protésilée*...«

² S. u. (Bibliogr.).

³ Allg. Mus. Ztg. VII, Sp. 14 u. 370.

⁴ Aus der Kgl. Theaterbibl. in die Staatsbibl. übernommen!

⁵ Graf Brühl hatte nach Übernahme der Direktion ursprünglich die Absicht, die Naumannsche »*Medea*« zum Geburtstag des Kronprinzen (15. Okt. 1815) als erste große Oper selbst zu inszenieren (v. Krosigk, S. 328). Gegeben wurde jedoch dann »*Die Heimkehr des großen Kurfürsten*« von de la Motte-Fouqué (Teichmanns Nachlaß, S. 365). Am 11. Okt. war Beethovens »*Fidelio*« gespielt worden (ebenda, S. 419).

⁶ Schneider, S. 308. Reichardts »*Brennus*« war schon im Februar 1789 in einem Opernhauskonzert mit deutschem Text aufgeführt worden, bei möglichster Kürzung der Rezitative (Journ. d. Lux. u. d. Mod. 1798, S. 237 ff.).

⁷ Dörffel, S. 187.

⁸ Catalogo delle Opere Musicali (1901/11), II 209.

- 1791 Neapel: in der »Briseide« von Robuschi dieselbe sehr beliebte Arie (s. u.);
 1817 (23. März) Wien: die Ouvertüre wird vor einer Aufführung des »Vater unser« gespielt¹.

Partitur: Dresden Mus. c: B 520 und Autogr. v. Akt III (c: B 520a); BB 15968 (aus der Theaterbibl.: enth. die gekürzte Fassung 1805 [s. o.] und dazu die ungekürzte Fassung mit deutschem Text, letztere in Übertragung des Seccos auf Streicherbegleitung, beide Fassungen durcheinander geheftet). In BB auch Autogr. einiger inhaltlich zusammengehöriger Fragmente v. Akt II (Sz. 4/6)² Kopie des 1. Aktes: Wien Musikfr.

Daraus gedruckt: Ausgewählte Arien im Kl.-A. von C. F. Rellstab (Berlin Kgl. Hausbibl.); die Ballettpantomime aus Akt III als »Le sort de Médée, grand ballet pantomime, Berlin, Rellstab (vorh. in BB; Berlin Hausbibl.; Darmstadt; Brit. Mus.), erschien zuerst in Rellstabs »Olla Patrida« II; Rondo: »Ah se perdo il caro oggetto« p. Sopr. nell'Opera La Briseide, Napoli, Mareschalehi (Mailand Nosedà; London R. Coll.)³.

Dazu handschriftl.: Balletts aus »Protesilao« und »Medea«, sowie Balletts aus »Medea« und »Andromeda« (von Reichardt), beides im Kl.-A.: Berlin Kgl. Hausbibl. In BB fand sich auch im Autogr.: Nr. 1 bis teilw. Nr. 4 des Balletts aus Akt II im Auszug (3 Systeme) unter dem Titel: »Ballet de Mars et de la Paix«. Das oben genannte Rondo (III 8) in mehreren Kopien vorh. in München Staatsbibl. u. in BB; hier auch weitere Einzelstücke in Kopie, alles mit dem gesamt. Stimmaterial. In Dresden noch: Kopie des Festchores I 1 und des Argonautenchores III Schluß (unvollständ.) aus der Samml. Schloß Oels stammend.

II.

Protesilao

dramma p. mus. in due atti con Cori e Balli analoghi, composto dal Signor Abate Sertor di Venexia. E Messo in Musica. Il Primo Atto: dal Signor Giov. Fred. Reichardt, Maestro di Capella di S. M. il Re di Prussia. E il secondo Atto: dal Signor Amadeo Naumann, Maestro di Capella di S. A. Elettorale di Sassonia.

Gegeben im Karneval 1789: 26. Jan. bis 9. Febr., im ganzen 5 mal⁴.

Textb.: BB; Dresden

Besetzung: Protesilao
 Erifile
 Pilade
 Mercurio

Carlo Concialini
 Luigia Todi
 Luigi Grassi
 Raffaele Tombolini.

Ballett: Stef. Lauchery. Dekorationen: Bart. Verona. Primo Violino e Capo d'Orchestra: il Sign. P. Vachon.

¹ Allg. Mus. Ztg. XIX (1817), Sp. 296.

² Aus dieser Urschrift ist zu erkennen, daß in Sz. 5 ursprünglich ein anderes Ballett gestanden hat. Vgl. darüber auch Rellstabs Einleit. zum »Sort de Médée«.

³ Über die »Briseide« (1791 gegeben) vgl. Sonneck.

⁴ Journ. d. Lux. u. d. Mod. S. 206 ff.; Theaterztg. VII 49. Dagegen M. (322).

Was die Vorgeschichte des Werkes betrifft, so stimmen die verschiedenen Gewährsmänner (Meißner, Dittersdorf, Reichardt) in der Behauptung überein, daß das Los über die Verteilung der beiden Akte unter die zwei Komponisten entschieden habe. Die im übrigen voneinander abweichenden Darstellungen bei Dittersdorf und Reichardt¹ lassen sich mit Hilfe brieflicher Angaben Naumanns an seinen Bruder (M. 317^x) sowie einer Eingabe Reichardts an den König vom 6. Nov. 1788² einigermaßen klären.

Aus dem unmittelbar nach der »*Medea*«-Premiere geschriebenen Briefe geht hervor, daß der König ursprünglich nur beabsichtigte, Naumann für die neuen Proben und Wiederaufführungen der »*Medea*« im Karneval zu gewinnen und deshalb entweder mit Naumanns Wiederkommen Anfang Dezember oder mit seinem Bleiben bis zum Karneval rechnete. Sicher ist ferner, daß für den Karneval zunächst die »*Medea*« und Paesiellos »*Fedra*« in einer Umarbeitung Reichardts bestimmt waren. Nachdem aber Naumanns Bleiben sichergestellt war, hat man ihn zu einer neuen Arbeit an Stelle der »*Medea*« angeregt. Schon die genannte Eingabe vom 6. November meldet von Naumanns Bereitwilligkeit, sich mit Reichardt in die Komposition einer zweiaktigen Oper zu teilen; der König erklärt sich einverstanden.

Nach Meißner (320) und Dittersdorf wurde die Teilung der Komposition zwischen Reichardt und Naumann durch Naumanns Abneigung gegen eine überstürzte Opernarbeit veranlaßt. Gegen Reichardt gerichtete Intrigen — er kam infolge des wiederholten Programmwechsels um den versprochenen Urlaub — waren aber jedenfalls mit im Spiele, wie sie ein Jahr später in noch stärkerem Maße auftreten³. Tatsächlich scheint es gelungen zu sein, den König zu Naumanns Gunsten gegen Reichardt einzunehmen⁴. Das Publikum, in der nicht unberechtigten Annahme, »es wäre ein Wettstreit, den der König geflissentlich verordnet hätte« (Dittersdorf!), erwartete (nach Rellstab)⁵ die Oper wie eine Sensation, ließ aber dann jedem Teile Gerechtigkeit widerfahren⁶. Zu berücksichtigen bleibt der von Meißner geleugnete, bei der musikalischen Besprechung zu betrachtende Umstand, daß die Komponisten sich wenigstens über die größten Umrisse

¹ Dittersdorf, Autobiogr., S. 197 ff.; Reichardt, Mus. Monatsschr. (S. 70 Anm.) und Kunstmagazin II (97). Näheres bei W. Pauli, a. a. O. S. 83. Dittersdorfs Angabe, »*Protesilao*« sei zum Geburtstag der Königin bestimmt gewesen, beruht natürlich auf einer Verwechslung.

² Abdr. bei Brachvogel, II 115.

³ Vgl. darüber Pauli, S. 90. Über die Vorgänge bei Reichardts Entlassung äußert sich übrigens ausführlich Elisa v. d. Recke in einem Brief an Böttiger vom 17. Dez. 1794 (Briefwechsel mit Böttiger; Dresden, Landesbibl.).

⁴ Rochlitz, Für Freunde d. Tonk., a. a. O.

⁵ Vorbericht zu Rellstabs Kl.-A.: *Coro, Duetto e Ballo del Atto ... Protesilao* (s. u.).

⁶ Vgl. auch die Kritik in der Theaterztg. f. Deutschl. 1789, a. a. O.

verständigt haben. Die Aufführung gab der Todi Gelegenheit, ihre durch die Medea gewonnene Stellung weiter zu stärken¹, und machte wiederum besonderen Eindruck durch das Ballett und die mit klassizistischer Architektur arbeitenden Dekorationen Veronas, »der in der Perspektive vorzügliche Stärke besitzt«².

»Protesilao« wird ebenso wie »Medea« im Sommer 1789 wieder aufgeführt, zuerst am 10. Juli³. 1793 (Febr. und März) wurde das Werk mit dem inzwischen nachkomponierten I. Akte Naumanns⁴ in Berlin unter Leitung des Komponisten gegeben.

Textb.: Bibl. Peters (Leipzig);
Schatz

Derselbe 1. Akt bildet den zweiten Teil einer Akademie, die die Sängerin A. Schmalz bei einem Aufenthalt in Dresden (zum Besuch Naumanns) am 7. Oktober 1800 veranstaltet (Soli: Miksch, Paris, Dem. Schmalz. Chöre: Kreuzschüler)⁵.

Die Ouvertüre wurde wiederholt in Riga in den Konzerten der musikalischen Gesellschaft im Schwarzhäuptersaale gespielt (Konzertzett. im Dommus. Riga)⁶:

1806 10. Nov. (neben Paisiello u. Salieri)

1808 15. Febr. (außerdem u. a.: eine Haydnsinfonie, ein Konzert Viottis)

wahrscheinlich auch: 1809, 27. Nov.⁷

¹ »Sie entzückte besonders in dem Recitativ u. Arie des 2. Aktes »Oh Dio! qual fredda mano« (Theaterztg. a. a. O.).

² Theaterztg., vgl. besond. die ausführliche, die szenischen Details berücksichtigende, theatergeschichtlich wichtige Kritik im Journ. d. Lux. u. d. Mod., a. a. O.

³ S. S. 1621.

⁴ Schon 1791 in den »Berechnungen« erwähnt.

⁵ Allg. Mus. Ztg. III, Sp. 70: »Den 7. Oktober gab Dem. Schmalz aus Berlin, die sich einige Zeit bei Ihrem Lehrer, Herrn Kapellm. Naumann in Dresden aufhielt, daselbst eine Akademie, die auszeichnend ist. Man ließ dieser so sehr vortheilhaft bekannten Sängerin, welche mit einem volltönenden und wohlklingenden Organ so ganz reine Intonation und Genauigkeit auch bei dem Schwersten und eine sehr gute Methode verbindet — alle Gerechtigkeit wiederfahren. Sie sang im ersten Theile eine Arie von Himmel, und ein Duett von Schuster — letzteres mit unserem braven Tenoristen Herrn Miksch. Dazwischen spielte unser sehr geschickter Klarinettist, der ältere Herr Rothe, ein Konzert auf der Klarinette, von seines jüngern Bruders Komposition. Im zweiten Theil wurde der erste Akt von Naumanns vortrefflicher Oper Protesilao aufgeführt. . . . Obschon die Komposition, wie bekannt, unter die schönsten gehört, die Naumann jemals geliefert hat, so wirkte dieser Akt doch (besonders weil er so recht eigentlich für ein großes Operntheater gearbeitet ist) auf den größten Theil des Auditoriums nicht so stark, als man vorher erwartete.«

⁶ Vgl. dazu einen Brief Naumanns an Elisa, datiert Dresden 19. März, wahrscheinlich aus den neunziger Jahren stammend (Riga, Stadtbibl.): »... Sie sind doch so gütig, meinen Protesilao mit zurückzubringen?«

⁷ Das vollständige Programm dieses Konzertes lautet: Mit Bewilligung einer hohen Obrigkeit, Sonnabend, den 27sten November 1809. 5tes Subskriptions-

Partitur: Dresden Mus. c: B 525; BB; der I. Akt auch: in der Hausbibl. Berlin.

Daraus gedruckt: 2 Sammlungen Reilstabs im Kl.-A.: 1) *Coro, Duetto e Ballo del II Atto*; 2) *Coro, Rondo e Scena con Rondo del II Atto*: beides in BB und Kgl. Hausbibl. Sammlung 1) erschien vorher in »Olla patrida« für Klavierspieler, 2. Stück (BB vorh.), sowie italienisch/schwedisch: Stockholm Mus. Akad. (Katal. Hennerberg).

Kopie der Ouvertüre und vieler Einzelstücke: BB. In Wien Nat. Bibl.: Das Duett »*Per conforto*«; in Schwerin: Duett und 2 Kavatinen (Kade II u. Nachtrag).

VI. Die Dresdner Opern von 1781 bis 1801.

(Zu VI des I. Teiles.)

I.

Elisa

dramma p. mus., 2 A. Text: Caterino Mazzola. Premiere: 1781, 21. April¹.

Dresden; München (Her 2812);
BB; Schatz.

Besetzung (um 1790):	Donna Elisa	Sigra Allegranti ²
	D. Ximene	Beretta
	D. Ricciardo	Mazzoni ³
	Dalmira	Sigra Manservisi ⁴
	Lumacone	...
	Papachidir	Bonaveri ⁵ .

Wiederholungen: 1781:	5 mal	1783: 2 mal
1784 ⁶ :	4 mal	1790: 4 mal.

(»Liste«)⁷

konzert der musikalischen Gesellschaft in dem Saale der löblichen Gesellschaft der Schwarzen-Häupter.

Erste Abteilung. Große Sinfonie von Beethoven, Kavatine à la Polacca aus der Oper: Achilles, von Pär, gesungen von Herrn Wessel. Violin-Trio von Kreuzer, vorgetragen auf Ersuchen von dem hier anwesenden ersten Violinisten der königlich-preussischen Kapelle, Herrn Möser.

Zweite Abteilung. Große Ouvertüre von Naumann. Neues Klarinettenkonzert von Mozart, geblasen von Herrn Roth. Adagio nebst einer variirten Polonaise für die Violine, mit Begleitung des Orchesters, komponiert und gespielt von Herrn Möser. Schlußsinfonie.

¹ Als erste Aufführung der Saison, vgl. Dresdn. Merkw. 1781, S. 34. Am 28. April: 3. Aufführung (eb., S. 35).

² Schülerin Holzbauers (Burney, Tagb. II 71). Mozart lobt sie (Briefe [Schiedermaier] II 295).

³ S. S. 140.

⁴ Vgl. Burney, Tgb. II 109 (München!), und Mozart, Briefe, a. a. O.

⁵ S. S. 115.

⁶ Vgl. Mag. d. sächs. Gesch. 1784, S. 410.

⁷ Damit wird hier und im folgenden stets die »Liste der seit dem

An der Abfassung des Librettos war wahrscheinlich der junge da Ponte beteiligt, der sich seit Ende 1780 in Dresden aufhielt: Mazzolà, der sich für da Ponte interessierte, zog diesen bei seiner librettistischen Tätigkeit heran und gab ihm zuweilen ganze Szenen zur Bearbeitung¹. Für die Dresdner Aufführung der Oper wurde eine neue Gewitterdekoration angefertigt (Loc. 908, VII 322; VIII 150).

Anderweitige Aufführung:

1795 30. Jan. Kopenhagen (übersetzt von Lars Knudsen)².

Textb.: Kopenhag. Kgl. Bibl.

Aufführung von Einzelstücken: Die Ouvertüre erschien zusammen mit der »Cora«-Ouvertüre in einer größeren Ouvertürensammlung (s. Bibliogr.), ist also zweifellos öfters zu Konzertzwecken benutzt worden.

Partitur: Dresden Mus. c: B 518; Stockholm Kgl. Mus. Akad. (als *comedia lirica*); Kopenhagen Kgl. Bibl. In BB: Fragmente einiger Szenen des 2. Aktes in Autogr. (II 6/7; 10; 11/13). In Dresden auch: Kl.-Ausg. im Ms. (c: B 518^{aa}) und Stimmen (Cv. XXVIII).

Daraus gedruckt: Ouvertüre (s. S. 152). 6 *Arie scelte dell' opera Elisa di Naumann, aggiustate per il Cembalo dall' Autore*, Dresda, Hilscher: Dresden (2mal); München. Der Coro di Marinari in Abschrift: Leipzig Stadtbibl.

II.

Osiride

dramma p. mus., 2 A. (und Licenza), zur Hochzeit des Prinzen Anton, Herzog von Sachsen mit der Prinzessin Caroline, Tochter des Königs von Sardinien. Text: C. Mazzolà.

Dresden; München (Her 1270);
Schatz.

Generalprobe: 23. Okt. 1781 (unter dem Titel »Aretea«)³.

Aufführung: 27. Okt.⁴

Jahre 1777 auf dem Churfürstl. Theater aufgeführten Italienischen Opern« (Dresden, Landesbibl., H. Sax G. 941) zitiert, ein kleines Buch in Taschenformat, das genaue Angaben über Besetzung und Aufführungsziffer für die Opern der Jahre 1777/1793 macht; vgl. darüber P. E. Richter in den Dresdner Geschichtsblättern 1896, S. 250. Aus der »Berechnung« vom 16. Juni 1793 ergibt sich, daß diese Liste — auf der Vorderseite des Bandes ist das kurfürstliche Wappen eingraviert — für den Kurfürsten selbst angefertigt worden ist. Die Zusätze Richters (auf Riemanns Opernhandbuch fußend) sind mit Vorsicht zu lesen.

¹ De la Chavanne, Mémoires de L. d'Aponte (1860), S. 86 ff.

² Aumont og Collin, a. a. O. (eb. Besetzung). Wie viele bekannte Opern (so »*Così fan tutte*«) fiel »*Elisa*« bei dem in textlicher Hinsicht sehr anspruchsvollen Kopenhagener Publikum durch (Allg. Mus. Ztg. I, Sp. 459).

³ Vgl. Dresdn. Merkw. 1781, S. 84. Über die Hauptprobe der neuen opera seria: »Sie ist *Aretea* überschrieben und ihr Inhalt aus der ägyptischen Fabel-Geschichte vom König Osiris und seiner Gemahlin Isis, welche die Prinzessin Aretea erzieht, die der junge Prinz Horus aller Kabal Typhons ohngeachtet, heyrathet. Die Musik ist von Herrn Kpmst. Naumann und ein rechtes Meisterstück. Die Chöre der Laster sind alles, was nur fürchterliches Grauen erregen kann. Die deutsche Übersetzung ist von Herrn Sekretär Bachenschwanz.«

⁴ Die Feierlichkeiten dauerten vom 24. bis 28. Okt.; das genaue Programm:

Die Aufführung sollte ursprünglich, wie die regulären Repertoireoperen, auf Rechnung des Entrepreneurs gehen, wurde aber dann doch aus der Tasche des Kurfürsten bestritten. Der jüngere Bertoldi, der in Vertretung seines Vaters »der gesamten Besorgnis aller hierzu erforderlichen Anschaffungen und Zubereitung mit dem rühmlichsten Eifer und Fleiße obgelegen«, erhielt eine Gratifikation von 100 Thlr. (Res. 28. Febr. zu Vtr. 19. Jan. 1784 [910, VIII 11]). Auch in diesem Falle dürfte da Ponte an der Fassung des Textes mit beteiligt sein.

Die Ouvertüre wurde 1782 in Stockholm zur Taufe des jungen Prinzen von Småland gespielt (s. S. 75).

Partitur: Dresden Mus. c: B 524. Stimmen: ebenda, Cw. 81^a.

In der Partitur erhält der 1. Akt einen Anhang (ohne Szenennummerierung und von dem eigentlichen *Fino dell' Atto primo* getrennt), der im Textbuch nicht enthalten ist. Er behandelt den Raub der Aretea durch Geron und die bösen Geister und zwar in einem breiten durchkomponierten Stück, das den künstlerischen Mittelpunkt der Oper gebildet hätte und besonders den Furienszenen des Kopenhagener »*Orpheus*« nahekommt. Diese für die Gesamthandlung entscheidende Partie ist offenbar kurz vor der Aufführung und vor dem Druck des Textbuches, mit Rücksicht auf die szenischen Schwierigkeiten und mit Rücksicht auf ähnliche Wirkungen in Akt II ausgeschaltet worden. Damit erklärt sich zugleich der ursprüngliche Titel »*Aretea*«.

III.

Tutto per amore

dramma gioc. p. mus.; 2 A. Text: C. Mazzolà. Premiere: 1785, 5. März¹.

Dresden; Schatz; Bes. d. Verf.

am 24., 6h feierliche Einsegnung, . . ., nachdem mittags 11h feierliche Einholung gewesen; Gala bei Hofe; abends Familientafel mit Konzert, dann »Heimführung«. 25.: Gala, Tedeum i. d. Hofkirche (unter dreymaliger Abfeuerung der Kanonen und abwechselnden Infanterief Feuer gesungen); Familientafel mit Konzert; abends Appartement. 26. von allen bei Hofe bunte Kleider getragen. Mittags ordinäre Familientafel, abends Ball und Souper. »Am 27ten war Gala, Mittags wurde an drey großen Tafeln nach dem Losé gespeiset, und abends um 8h erhoben sich sämtliche höchste Herrschaften in die zu dieser so erfreulichen Feierlichkeit eigens veranstaltete Opera Osiris; wozu die Biletts frey gegeben wurden. Von den Churfürstl. Herrschaften und hohen Adel wurde die Gala hierbei abgelegt.« 28. mittags ordinäre Familientafel im gewöhnlichen Tafelzimmer, und abends wurden die Vermählungsfeierlichkeiten mit einem großen Ball und Abendessen an drey großen Tafeln beschlossen (Dresdn. Merkw. 1781, S. 91/92).

¹ Über die Premiere vgl. Mag. d. sächs. Gesch. 1785, 15. St., S. 188: »Die neue Oper am Friedrichstage (5. März) Alles aus Liebe betitelt, hatte ohne eben das Muntere, Unterhaltende, Abwechselnde der Elise zu haben, viele schöne Kunst und gefiel allgemein. Ihr Hauptton war ernsthaft, feierlich und dem Sujet angemessen, ja sogar fürchterlich beim Ausbruch des Vesuv. Ausnehmend schön sind: das Tutti der Schmiede, wo sogar Ambos und Hammer den Grundton hielten und alle Schläge und Pausen genau nach dem Takte abgezirkelt waren und das Duett, das Me. Allegranti und Mad. Bondini sangen. Die Musik ist von

Besetzung (um 1790):	Pinamonte	Paris
	Clorinda	S. Allegranti
	Armidoro	Angiolini
	Il conte	Mazzoni
	Ipalca	S. Manservisi
	Usbergante	Bonaveri
	Arturo	...

Wiederholungen: 1785: 3 mal 1787: 3 mal
 1788: 4 mal 1791: 4 mal.

(»Liste«)

Anderweitige Aufführungen:

1791 12. April, Kopenhagen, als »*Elskovs magt*«, et syngespil (übersetzt von L. Knudsen)¹.

Schatz; Kopenhag. Kgl. Bibl.

1797 7. Okt. wird von der Opera buffa in Potsdam eine Oper »*Tutto per amore*« gespielt²: zweifellos die Naumannsche (s. die Bibliogr.).

Die Zurechtstutzung der autographen Partitur für die Bedürfnisse einer singspielmäßigen deutschen Aufführung legt, wie in früheren Fällen, die Annahme von Wiedergaben in solcher Form außerhalb Dresdens nahe.

Aufführung von Einzelstücken: Kopenhagen, 4. Febr. 1786 wird im Konzert von Jomfr. Berwald ein Duett aus »*T. p. a.*« gesungen³.

Partitur: Dresden Mus. c: B 528^a (Autogr.) und 528; Berlin Kgl. Hausbibl.; BB; Kopenhagen Kgl. Bibl. Stimmen: Dresden Cv. XXXV und Berlin Kgl. Hausbibl. (vgl. Thouret).

Daraus gedruckt: *Sinfonia e Arie scelte aggiustate per il Cembalo dell' opera Tutto per Amore* (2 Teile): Dresden Mus. c: B. 516^a und 528^a (nur Teil II); München; Brüssel Kons.; Brit. Mus. (Kat. II); Darmstadt Landesbibl. (Walter, S. 70). *Ouverture og udvalgte Arier af Elskovs Magt indrettede for Klaveret af Naumann*. Kopenhag. S. Sönnichsen o. J.: Kopenh. Kgl. Bibl.

Dazu handschriftlich in Darmstadt: *Ouverture* (Part. u. Orch.-St.); *Tutto per Amore*, opera ridotta in Sestetti per 2 Clarin., 2 Corni e 2 Fagotti (Orch.-St.). In BB: Orch.-St. zur Solosz. d. Clorinda II 14.

Herrn Kapellmeister Naumann, der Text von Mazzolà, sowie der gewöhnliche Operntext ist, den Allegranti und Hr. Bonaveri meisterhaft vortrugen. Die Dekoration (welche 800 Thl. kosten soll) war herrlich, besonders das Wasserpalais, Hafen und die Galerie, welche die zwei vorspringenden Seitengebäude verband; nur der Vesuv selbst wollte vielen nicht natürlich vorkommen, da ihn doch Hr. Pr. Theile als Augenzeuge in Italien aufgenommen und gemalt.« Ausführliches über die Dekorationsbeschaffung in Loc. 908, VIII.

¹ Besetzung bei Aumont og Collin, a. a. O. V 2, S. 182. Wiederholt: 13. Mai 1791; 20. April 1792 (ebenda).

² Schneider, a. a. O. S. 272. Es war die letzte Oper, die Friedr. Wilhelm II. hörte.

³ Thuren, a. a. O. 121¹.

IV.

La reggia d' Imeneo

festa teatrale, 1 A., zur Hochzeit des Prinzen Anton mit der Erzherzogin Maria Theresia (Schwester des Kaisers Franz II). Text: Giannambrogio Migliavacca. 1787, 21. Oktober.

Dresden; *Schatz.*

Mitte September berichtet das Mag. d. sächs. Geschichte (1787, S. 572), daß Naumann mit der Arbeit an dieser »kleinen Oper oder vielmehr Theaterstück . . . zur Bewillkommnung der Durchl. Braut« beschäftigt sei.

Partitur: Dresden Mus. c: B 526^a (Autogr.) und 526. Stimmen: ebenda, Cw. 81^a.

V.

La dama soldato

dramma gioc. p. mus., 2 A. Text: Cat. Mazzola. Premiere: 1791, 30. März.

Dresden; BB; Wien Musikfr. Schwerin (Kade II); *Schatz.*

Besetzung: Contessa	S. Allegranti
Capitano	Mazzoni
Lauretta	S. Manservisi
Sergente	Bonaveri
Prodocimo	Fioravanti
Dorina	S. Manarelli.

Wiederholungen: 1791: 7mal 1793: 2mal.

(•Liste•)

Die Oper war der größte Publikumserfolg, den Naumann in Dresden mit einer Oper erzielt hat. Bei ihrer Wiederaufnahme ins Repertoire 1793 wird sie als »Lieblingsoper des hiesigen Publikums« bezeichnet¹. Sie wurde, schon mit Rücksicht auf ihren militärischen Charakter, mit Vorliebe bei Fürstenbesuchen aufgeführt², so besonders am zweiten Tage der Pillnitzer Entrevue (26. Aug. 1791)³. Das Publikumsinteresse für das szenisch sehr dankbare Stück war die Veranlassung, daß der Text 1793 unter dem Titel »*Was thut die Liebe nicht!*« in deutscher Übersetzung erscheint⁴. Der ungenannte Übersetzer ist (nach Ausweis des Sonneckschen Kataloges) Chr. Aug. Vulpius.

Hamburg Stadtbibl. (Samml. deutscher Bühnenstücke 57, Nr. 2); *Schatz.*

¹ Neue Dresdn. Merkw. 1793, S. 113.

² Vgl. z. B. Mag. d. sächs. Geschichte 1791, S. 315.

³ Ausführliches von P. Rachel in den Dresdner Geschichtsbl. 1911, Nr. 1, S. 139.

⁴ » . . . Eine nach der Oper: La Dama Soldato des Signore Mazzola frei bearbeitete Operette in zwei Aufzügen. Die Musik ist von Herrn Kapellmeister Naumann. Leipzig, bey Wilhelm Heinsius, dem jüngeren, 1793.« Vgl. auch Neue Dresdner Merkw. 1793, S. 200 (•Anzeigen•).

Unter diesem, aber auch unter originalgetreuem Titel versucht das Werk, mehr als alle anderen italienischen Opern Naumanns (den »Ipocondriaco« ausgenommen), auf der deutschen Bühne in Singspielform Fuß zu fassen, mit wechselndem Erfolge:

1794 14. Aug. (»Der weibliche Soldat«), Wien, k. k. priv. Theater in der Leopoldstadt¹.

1795 16. Aug. zum erstenmal (»Der weibliche Soldat«), Mannheim, Nationaltheater. Textb.: Mannheim (Walther II 415)².

1796 31. Jan. und 1. Febr. (»Was thut die Liebe nicht«), Königsberg, Schuchtsche Gesellschaft³. Textb. o. O.: Königsberg Univers.-Bibl.

1796 30. Juli zum erstenmal (»Die schöne Naumannische komische Oper in 2 Aufzügen: Was thut die Liebe nicht, nach La Dama Soldato des S.^{gr} Mazzola«) Braunschweig-Öls, Herzogl. Hoftheater⁴.

1802 17. Sep. (»Was thut die Liebe nicht!«), Dresden, Linckesches Bad⁵.

1803 (Neujahr bis Ostern) (»Was thut die Liebe nicht«), Leipzig, durch die Secondasche Truppe⁶.

Textb. 1802, o. O.: Lpzg. Bibl. Peters.

neueinstudiert in Leipzig: Winterhalbjahr 1811/12⁷

1804 14. Sept. zum erstenmal (»Die Dame als Soldat«), Hamburg, Theater beim Gänsemarkt⁸. München (Her 336); Schatz 7045⁹.

¹ Nachweis bei Schatz unter Nr. 7046.

² Vgl. Rhein. Musen (Mannh. 1795) II 1, S. 201: »konnte hier nicht gefallen«. Vgl. auch nächste Anm.

³ Vgl. Journal f. Theat. und andere schöne Künste (Schmieder) 1797, S. 114: »... gefiel nicht ... Der erste Akt ... ist sehr langweilig. Der Herausgeber dieses Journals hat daher nach der ersten Aufführung diese Oper für das Nationaltheater in einem Akt bearbeitet und ist erböthig, die Partitur nebst Text hiervon an andere Bühnen abzulassen. Die Besetzung der Oper ... äußerst schlecht.«

⁴ Journal f. Theater u. andere schöne Künste 1797, II 92.

⁵ Dresdn. Anzeigen 1802, Nr. 40.

⁶ Allg. Mus. Ztg. V, Sp. 479: »... war die beste aller Neuigkeiten dieses Vierteljahres und auch die Vorstellung, die der Gesellschaft bey Weitem am besten gelang« (folgt ausführliche Kritik, s. S. 332). Vgl. Mus. Taschenb. auf das Jahr 1805 (Mann, Penig): »... Dem. Böheim sang die Dame unübertrefflich schön.«

⁷ Allg. Mus. Ztg. XIV, Sp. 257. Unter den »vorzüglichsten Vorstellungen älterer Opern«, welche die Gesellschaft neueinstudiert gab, wird außer der »Zauberflöte« u. a. m. die »Dame als Soldat« genannt, mit Mad. Cramer als Gräfin und Herrn Geiling als Wirt.

⁸ Costenobles Tagebücher I (Schriften der Ges. f. Theatergesch. XVIII 203): »... Madame Gley sang die Hauptrolle sehr schön ...« Vgl. Almanach fürs Theater (Schmidt, Hamburg) 1809, S. 189: Mad. Schäfer debütierte 1805 als Marketenderin.

⁹ Im Textbuch (Hamburg, o. J.) wird diesmal Vulpius als Übersetzer genannt.

- 1812 26. Mai und 3. Juni (»*Der weibliche Soldat*«), Berlin, Nationaltheater¹.
Schatz 7046.
- 1831 Weimar. Lpzg. Bibl. Peters.

Bei der »*Dama soldato*«, die 1816 in München von der italienischen Operngesellschaft gegeben wird (Allg. Mus. Ztg. XVII, Sp. 860) handelt es sich zweifellos um die Oper F. Orlandis, der ebenso wie Gazzaniga den Text nochmals benutzt.

Partitur: Dresden: Mus. c: B 516^a (Autogr.); 516; Oels 25 (m. deutsch. Text); Dresden Staatoper Ms. H. 37 (wiederholt durch Eintrag mit roter Tinte die Hinzufügung der Klarinetten angedeutet [Clar. co' Oboi]); BB; Schwerin (Kade); Brüssel Cons. (deutsch).

Klav.-Ausz.: Lpzg. Stadtbibl. Stimmen: Dresden Cv. XLV; Schwerin.

Daraus gedruckt: *Raccolta di Arie, Duetti, Cori dell' opera: La Dama Soldato*. Dresden, Hilscher: Dresden Mus. c: 516^{ab}; München Staatsbibl.; Leipzig Stadtbibl.; Brit. Mus. (Cat. II); Kopenhag. Kgl. Bibl. *Vino vecchio, Canzonetta, Aria e Coro* (London): Brit. Mus. (Cat. V; vgl. Gerber, N. Lex., Art. »Naumann«). Dass. in den Rhein. Musen 1795 Bd. III, Hft. 3 und in »Musik am sächs. Hofe« von O. Schmid, Hft. 6 (1898).

Einzelstücke im Ms: Ouvertüre (Part. u. Orch. St.) in Darmstadt Landesbibl. Aria in F: »*Deh ver'*«, messa per il Cemb., in Königsberg Univers.-Bibl. (Kat., S. 273). Aria: »*L' amor che m' accende*«, Partit. in Kopenhag. Kgl. Bibl.

VI.

Amore giustificato

fiesta teatrale, 1 A., zur Hochzeit des Prinzen Maximilian mit der Prinzessin Carolina von Parma. Text: C. Mazzolà. 1792, 12. Mai.

Dresden; BB; Schatz; Bes. d. Verf.

Besetzung (laut Partitur): Venere Allegranti
Flora Gasparini
Il Verno Paris
Fronimo Cinti
Doride Manservisi
Amore, che non parla.

Partitur: Dresden, Mus. c: B 510 und 510^a (als »*Cantata teatrale*«); Brüssel Kons. (Wotqu. IV 291). Stimmen: Dresden Cw. 79.

Daraus in Kopie in Wien Nationalbibl.: Rec. acc. der Venus; Terzett Venere/Flora/Fronimo; Coro (Mantuani X 18555 sagt lediglich: Fragmente aus einer Oper).

¹ Allg. Mus. Ztg. XIV, Sp. 466: »Man ließ den lieblichen Melodien und dem angenehmen Vortrage derselben durch die Dem. Schmalz und Schmidt, Mad. Eunicke und die Herren Eunicke und Blume alle Gerechtigkeit widerfahren. Das Ganze machte aber keinen lebhaften Eindruck.« Vgl. auch J. V. Teichmanns Lit. Nachlaß, S. 417.

VII.

Aci e Galatea

ossia *I ciclopi amanti*, dramma gioc. p. mus., 2 A. Text: Guis. Foppa. Premiere: 1801, 25. April. In dieser Saison zum letztenmal: den 2. Mai¹, als 6. Vorstellung der Oper.

Dresden; Wien Musikfr.; Schatz;
Lpxg. Univ.-Bibl.

Besetzung (laut Textb.):	Galatea	Sigra. Cappelletti
	Aci	Sigr. Benelli
	Polifemo	Perotti
	Dorinda	Sigra. Manarelli
	Orgonte	Sigr. Bonaveri
	Lisia	Miksch
	32 Choristen.	

Im Januar 1801 wird offiziell bekannt, daß Naumann mit der Komposition der Oper beschäftigt ist, zugleich aber, daß er damit seine Bühnentätigkeit beschließen will². Mitte März ist die Arbeit beendet³. Der Erfolg, den das Werk fand, war zum großen Teil ein Dekorationserfolg der neuen Theatermaler Jentzsch und Winkler⁴. Auszusetzen hatte die Kritik u. a. an der *Galatea* der Mad. Cappelletti, der Naumann selbst seine Unzufriedenheit deutlich zu erkennen gab.⁵

»*Aci*« wurde im nächsten Winter (in der Zeit von Oktober 1801 bis April 1802) 4mal gegeben⁶. Die Aufführung, mit der eine Woche vor Naumanns Tode die Wintervorstellungen eröffnet wurden — es war die überhaupt siebente Wiedergabe des Werkes (M. 400) — war die letzte, die Naumann persönlich dirigierte⁷.

¹ Vgl. Allg. Mus. Ztg. III, Sp. 560ff.: »Über Naumanns neue Oper *Acis und Galatea*, ossia *i cyclopi amanti*.«

² Allg. Mus. Ztg. III, Sp. 255.

³ In einem Brief an Elisa vom 23. März (im Bes. d. Verf.) heißt es: »Es ist ein Glück, daß ich mit *Galatea* fertig bin, sonst müßt' ich entlaufen oder wenigstens nach Blasewitz flüchten, um arbeiten zu können.«

⁴ Vgl. die über Details der Inszenierung berichtende Kritik im *Journal des Luxus* u. d. Mod. 1801, S. 425: »Über die letzte Oper von Naumann in Dresden« (Aus den Briefen eines Reisenden), Dresden, den 4. Mai: »Ich erinnere mich kaum außer in Wien und München einen täuschenderen Eindruck durch Dekorationen erhalten zu haben, als mir vorgestern bei dieser Oper zuteil wurde«, ferner: »... diese Oper, worin alle Theaterkünste sich schwesterlich die Hand reichen.« Den Höhepunkt der Inszenierung bildete danach die Vorgrotte zur Schmiedehöhle der Cyclopen am Ätna, in die sich die Bühne plötzlich verändert: »Die ganze Grotte stützt und wölbt sich in abgebrochene und mannigfaltig gegliederte Basaltsäulen, wozu die Fingalshöhle auf Staffa und der Riesenweg in Irland sehr mahlerische Muster darboten. Der Effekt, der durch eine geschickte Beleuchtung und die zur Seite angedeutete Gluth der Schmiedeesse sehr verstärkt wird, ist ungemein schön...« Die Kosten für die Neubeschaffung der Dekorationen betrugen 459 Thlr. (Loc. 2427 XI).

⁵ Elisa v. d. Recke im *Neuen Teutschen Merkur* 1803 I 280: »... Die Cappelletti hatte im *Acis* ihre Arien und Duette mißhandelt ... mit ihrem herrlichen Organ ... wie eine gefühllose Spieluhr.«

⁶ Musik. Taschenbuch 1805 (Mann, Penig), S. 173ff.

⁷ *Journal d. Lux. u. d. Mod.* 1801, S. 624.

Naumann selbst war kurz vor seinem Tode mit der Vorbereitung eines Klavierauszuges beschäftigt (M. 443). Der Text wurde von dem mehrfach genannten Wiener Enthusiasten übersetzt¹.

Handschriftl.: *Wien* Musikfr.

Eine konzertmäßige Aufführung in Wien (1819) darf also angenommen werden. Im übrigen wurde die Oper außerhalb Dresdens nur bruchstückweise, durch Aufnahme einzelner Stücke in Sammelwerke (s. Bibliogr.) und ins Konzertprogramm bekannt, so besonders in Leipzig (Wöchentl. Konzert):

- 1801 »Die schöne Polonäse von Naumann aus seiner letzten Oper *Acis e Galatea* sang Herr Zeibig« (Allg. Mus. Ztg. IV, Sp. 237, Januar 1802. »Übersicht . . . im letzten Vierteljahr«).
- 1806 zwischen Neujahr und Ostern von neuen und wenig bekannten Sachen aufgeführt, u. a. aus *Acis*: *Frema pur quel ciglio irato*, »eine geistreiche und geschmackvolle Bravourarie«, gesungen von Mad. Köhl (eb. VIII, Sp. 440).
- 1807 zwischen Neujahr und Ostern: » . . . Neu und bisher außer Dresden noch garnicht bekannt waren die beiden Finalen aus Naumanns letzter Oper: *Acis e Galatea*« (eb. IX, Sp. 514)².
- 1812 »Szene und Arie aus *Acis*: *Ove son te ne m'arvene*, mit Geist und Gefühl geschrieben, wurde von Dem. Campagnoli sehr gut gesungen« (eb. XIV, Sp. 247).
- 1814 Winter (unter den Szenen und Arien, die von Dem. Campagnoli im Laufe von 11 Abenden gesungen wurden, u. a.) aus *Acis*: *Frema pur quel ciglio irato* (eb. XVII, Sp. 12).

Partitur: Dresden Mus. c: B509^a (Autogr. v. Akt I; deutscher Text darüber notiert, außer in den Secco-Abschnitten); B 509; Dresden Staatsoper H. 16^a (Partie d. *Acis* im Sopranschlüssel; Zusatz mit roter Tinte auf der ersten Seite: »la parte d' *Acis* si scrive da per tutto in chiave di Tenore«); BB Ms. 15963. Stimmen: Dresden Cv. LVI.

Daraus gedruckt: 2 Duettini im Kl.-A., Meißen, Klinkicht, vorh. in Dresden (2mal). Vgl. auch Dresdn. Anzeig. 1805, 75. St., die Sammlung »Musikal. Arabesken« II 7 betr. In Milchmayers Pianoforteschule I, 4. Heft: Die Ouvertüre und ein Duett (Kade, Nachtr. zum Schwerin. Katal., S. 96; vgl. Journ. d. Lux. u. d. Mod. XVI 277).

¹ »*Acis und Galatea*, eine Oper in zwey Aufzügen, die Musik von unserm Naumann. Eine liebliche Blumenlese seiner zarten Muse. Der deutsche Text, auf die vorhandene Musik des Italienischen Gedichts, frey bearbeitet vom Übersetzer der *Iphigenie in Aulis*, 1819.«

² » . . . Beyde sind ihres verdienstvollen Verfassers werth, und besonders ist das größere *Le rose spargansi dell' ara avanti* — ganz Naumann, wie er sich in der sogenannten *Opera semiseria* zeigte: wo es Gelegenheit gab, wie z. B. hier im Quartett: *Offro a te possente nume* — ganz der liebliche, sanfte zarte Sänger, und wo dies galt, auch der gründliche, nachdrückliche kräftige Harmoniker — wie hier im Chor: *Qual portento! qual evento!*«.

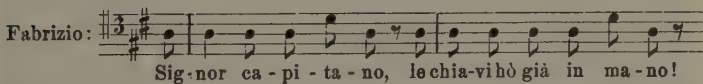
III. Teil:
Die Werke.

I. Zu Naumanns ersten Opernversuchen.

Über die ersten beiden theatralischen Arbeiten Naumanns, die am Ende seiner italienischen Studienzeit, vor dem Dresdner Engagement, in Venedig aufgeführt wurden, ist nur wenig zu sagen.

a) Bei dem »*Tesoro insidiato*« dreht es sich um das große Vermögen, das Don Fabrizio, ein derber und indolenter Landjunker, versteckt hält. Dem Trio Furbino / Isabella / Placida gelingt es, den Geizhals durch ein Verkleidungsspiel einzuschüchtern (Furbino erscheint als Geist, später als Offizier, der Fabrizio verhaften läßt) und zur Enthüllung seines Geheimnisses zu bewegen. Die Baronin Placida gewinnt den Spröden zum Mann. Das Paar Furbino / Isabella erhält eine Geldabfindung.

Dem erhaltenen Partiturfragment nach zu urteilen, ist Naumann im wesentlichen als Venezianer an die Aufgabe herangegangen. Daher das Ausschalten der dreiteiligen Arienform zugunsten der zweiteiligen, die Kurzatmigkeit der geschlossenen Nummern, die Freude an enggedrängten Kontrasten im Stil des venezianischen Volksliedes¹. Zum Schluß gab es, nach dem obligaten Liebesduett und einem Secco-einschießel, ein »Finale« in Miniatur von drei äußerst bescheidenen Abschnitten, im Achtel-Parlando beginnend:



Das Textbuch verrät, daß der I. Akt mit einem vollgültigeren Finale endete und mit einer Art Introduzione (heitere Tischszene) einsetzte.

¹ So besonders Isabellas »Arietta alla Veneziana (II 1). S. dazu unt. S. 238. Von der (nicht erhaltenen) Hauptarie Placidas »*Dormi, dormi*« in I 3 behauptet Rochlitz (s. o. S. 131): »Naumann behandelte den gesamten Anteil der Wachenden als eine fortlaufende Szene und Arie für sich, in welcher aber öfters Einschnitte vorkamen, wo nun der Schlafende das Seinige einschaltete, kurz und in wenigen, sich gleichbleibenden Tönen, zu welchen das Orchester die Hauptmelodie der Sängerin als Begleitung fortführte.«

b) Bei den »*Creduti spiriti*« hat man es mit einer Ausstattungsburleske zu tun, die überraschende Bilder (z. B. eine Schulkasse beim Unterricht II 12) und Verwandlungsszenen im tollsten Kunterbunt nebeneinanderreihet und Gozzischen Märchengeist mit hineinspielen läßt¹. Die Vorbemerkung des Textbuchs nennt das Stück *uno spettacolo a guisa [nach Art] d'intermedio*, und sagt: *Un viluppo di amori, ma all' uso modern poco durabili, ha dato al sopradetto Gius. de Kurtz materia per introdurvi Deità e Spiriti, che difensori dell'innocenza conducano ad un fine, per tutti lieto, la presente favoletta. In Olanda sarà la scena . . .*

Wie es nach den Feststellungen von Haas² bei Bernadon etwas Häufiges ist, werden Figuren und Szenentypen der ernsten Oper travestiert (z. B. eine Ombraszene I 15). Am Schluß des I. Aktes gibt es eine langatmige Ballettpantomime (u. a. Kinderballetts), am Schluß des II. Aktes ein Tanzduett (Menuett, Forlana, Veneziana). Unentwegt wird (den Angaben des Textbuchs nach) mit kurzen Duetten, mit »a 2«, sogar »*tutti*«-Einschaltungen gearbeitet³.

II. Die italienischen Opern zwischen 1767 und 1776.

a) Opera seria.

Schon bei Besprechung der ersten Seria-Opern würde (wie oben erwähnt) die unmittelbare Bezugnahme auf Hasse als das Primäre irreführen. Naumann tritt in den Kampf ein in einer krisenhaften Zeit: in dem Moment, wo die Opera buffa alle Gemüter gefangen hält, wo die Opera seria sich auf den Stil der Neuneapolitaner umstellt. Er steht im Banne des neuen Kunstwollens, er ist selbst an der Ausbildung dieses neuen Stiles mit beteiligt: an dem Sich-durchdringen von Seria- und Buffoton⁴, an dem neuen Formstreben, an der ausgiebigen Beteiligung des Orchesters, dem Miteinbeziehen der instrumentalen Probleme der Zeit in die Opernbehandlung (das für Naumann als einen Hauptschüler Tartinis ganz besonderen

¹ Feerie und Maschinenstück waren durch Gozzi um 1760 in Venedig wieder in Schwang gekommen (vgl. dazu u. a. Goldoni, Beobachtungen in Italien und Frankreich [übers. Schaz, 1789] III 105).

² ZfM III 414.

³ Vgl. dazu Haas, ZfM III 411 u. 414.

⁴ Die »*Buona figliuola*« gehört zu den Haupteindrücken des jungen Naumann.

Reiz haben mußte)¹. Naumann stellt sich — dies ist der erste Eindruck des Beurteilers — als Opernkomponist durchaus auf die Seite der Männer, deren Werken er seine theatralischen Jugendeindrücke verdankt (s. o.). Wahlverwandschaft nähert ihn besonders Piccini (der Sinn für das Detail, für feinere poetische Wirkungen), manche Einzelheit und manche Formidee Joh. Chr. Bach. Noch während seiner ersten, rein italienischen Schaffensperiode kommen — durch die Dresdner Opéra comique — vereinzelt unmittelbar französische Anregungen hinzu.

Allerdings tritt im Falle Naumann andererseits besonders klar hervor: bis zu welchem Grade, in welcher Einstellung und Umprägung gewisse Stileigentümlichkeiten Hasses und der zweiten Neapolitaner sich mit neuneapolitanischer Haltung im ganzen vertrugen. Denn in der Tat ist der Zusammenhang mit den älteren Meistern, besonders mit Hasse, bei Naumann ein engerer als bei den meisten seiner Weggenossen (nur in diesem Sinne ist die Koppelung der Namen Naumann und Hasse berechtigt!)². Damit ist u. a. schon gesagt, daß Naumann in erheblichem Maße gegen die unbedingten Extravaganzen und Skrupellosigkeiten der Neuneapolitaner (auf dem Gebiet der Koloratur und des Rezitativs im besonderen) gefeit war.

In welcher Weise, in welchem Stärkegrad die unterschiedlichen, den Stil der italienischen Frühopern bestimmenden Faktoren für die einzelne Formgattung, für das einzelne Werk Bedeutung erlangten, wird im folgenden zu sagen sein.

A. Die Texte.

Unter den Texten, die den Seria-Schöpfungen Naumanns zugrunde liegen, finden wir die bekanntesten Aufgaben der italienischen Oper (Achille, Clemenza di Tito, Ipermnestra). Wie es der oft zur Lächerlichkeit ausartenden italienischen, zumal venezianischen Sitte jener Jahre entspricht, benutzt Naumann die alten, viel erprobten Texte nicht in der Originalgestalt. Im Dresdner »Titus« beschränkte er sich auf Striche im Rezitativ (I 1 u. 2 z. B.). Die Änderungen und Kürzungen des »Achill« geschahen in einem ähnlichen Sinne wie bei Jommelli³. Sehr stark wurde »Ipermnestra«

¹ Zum Vergleich wurde außer dem Penteschen Nendruck zweier Quartette die Handschr. Mus. c: Cx 976—981 der Dresdner Landesbibliothek herangezogen, Tartinische Konzerte enthaltend.

² Bei »Achille«, »Titus« und »Armida« werden auch direkte Beziehungen zu den betreffenden Werken Hasses (der ersten wie der instrumental reicheren zweiten Komposition des »Titus« aus dem Jahre 1759) und Traëtts festzustellen sein (s. u.). Die Partituren sämtlich: Dresden Landesbibl. (Inwieweit es sich bei der »Titus«-Partitur von 1759 um ein rein Hassesches Werk handelt, bedarf allerdings noch der Aufklärung.)

³ Auch Jommellis zweite »Achille«-Fassung (Rom 1771) hat besonders die Soloszenen der beiden Hauptpersonen im Auge (Schluß II u. I). Für das

(ein in Venedig besonders bekanntes Libretto) umgestaltet: neue Arientexte und Soloszenen tauchen auf (s. o.), alte Arientexte erleiden eine Abschwächung¹, dem dramatischen Soloensemble wird ein Platz eingeräumt (ein Zeichen der Zeit!). Letzteres gilt auch für die »*Isola disabitata*« (s. o.) und für »*Soliman*«. Mit dem von Hasse benutzten Text² hat Naumanns »*Soliman*« nur einzelne Hauptmotive, Namen sowie den Wortlaut einer einzigen Arie gemein (II 3: »*Vuoi che regni il padre*«). Hier, wie fast in allen Jugendopern Naumanns, fällt eine gewisse, den Anschauungen der Neuneapolitaner entsprechende Bevorzugung des Secundarierpaares schon im Textlichen auf³.

Soliman:

I. Der Sultan Soliman kommt mit Osmin heimlich von Byzanz nach Babylon, um seinen Sohn Selim zu überraschen. Selim hat die Perser besiegt, hat aber in einen Verständigungsfrieden eingewilligt, nachdem der Perserkönig Jamasse ihm die Tochter Persane versprochen hat. Soliman erklärt die Lösung für ungültig und bedroht Selim und Persane mit Strafe.

II. Dem Soliman ist ein Brief in die Hände gespielt worden, der seinen Verdacht gegen Selim, den vermeintlichen Hochverräter, verstärkt. Er erklärt Zanghire, dem Stiefbruder und Vertrauten Selims, er werde Selim nur dann begnadigen, wenn dieser auf Persane verzichte und Barsina, die Schwester Osmins, heirate, die jedoch gerade von Zanghire geliebt wird (das zweite Liebespaar!). Auch auf Persane sucht Soliman unmittelbar durch Drohungen einzuwirken. Es kommt zur Hochzeitszeremonie. Selim trinkt aus der heiligen Schale, schwört aber Persane statt Barsina die Treue. Darauf beschließt Soliman seinen Tod.

III. Das Heer hat sich zugunsten Selims erhoben. Osmin (in Hasses Text der Thronprätendent wider Willen) erhält nun von Soliman Befehl, für Selims Hinrichtung Sorge zu tragen; er verhilft jedoch diesem zur Flucht. Inzwischen ist der Intrigant Rustano als Schreiber des verräterischen Briefes entlarvt worden. Rustano wird von Zanghire getötet. Schon fürchtet Soliman die Rache der Rebellen und Anhänger Selims. Da stellt sich heraus, daß Selim gerettet ist. Soliman verzeiht allen. Selim bekommt Persane, Zanghire die Barsina.

Es liegt an dem von Traditionen ziemlich unabhängigen Auführungsort Padua (dem freilich der Ehrgeiz von Parma und Modena fernlag), daß der Text der »*Armida*«, der vorletzten Oper dieser Periode, sich von der Librettistik Metastasios (— mit ihr ist er vor allem noch durch den Strophenbau der Arie verbunden —) viel-

Duett »*Non temer*« (III) vgl. Abert, Jommelli, S. 283. Gute Neuerung bei Naumann: Schluß von I (Arie des Teagenes).

¹ Die Arie des Plistene (I 6) wird zu einer gewöhnlichen Gleichnisarie, aus der Drohung des Danaos (II 9 bei Metastasio) wird ein väterliches Zureden.

² Vgl. die ausführliche Inhaltsangabe bei W. Preibisch (Sammelb. d. IMG X 436).

³ Vgl. Hasses oben (S. 42) erwähnten Brief.

fach entfernt: in dem unmittelbar situationsgezeugten Inhalt der Arientexte, in einer längeren kantatenmäßigen Partie des II. Aktes, in dem finalemäßigen Abschluß des letzten Aktes, Anzeichen dafür, daß ein auf Buffogebiet erfahrener Textschreiber (Bertati) am Werke war.

Armida:

I. Armida sieht ihre Herrschaft über den von ihr geliebten Rinaldo durch das Nahen der Franzosen bedroht. Sie schickt ihnen ihre Vertraute Zelmira entgegen, die sie mit einer betörenden Musik empfängt. Ubaldo, der Führer der Franzosen, bannt jedoch den Zauber mit seinem Wunderschild. Er entzaubert auch Rinaldo und ruft ihn zum Kampfe gegen Jerusalem auf. Doch Armida gelingt es bald, Rinaldo noch fester an sich zu ketten.

II. Ubaldo fordert von Idren, dem Herrscher von Damaskus und Oheim Armidens, er solle sich ihm mit seinem Heer im offenen Kampfe stellen, nicht aber den Franzosen einen Ritter vom Schlage Rinaldos länger vorenthalten. Idren erklärt, Rinaldo habe Handlungsfreiheit. In ihrem Zaubergarten findet Armida Rinaldo schlafend. Wie sie von der Besorgnis, ihn für immer einzubüßen, gequält, sich anschickt, ihm den Dolch in die Brust zu stoßen, fällt ihr Ubaldo in den Arm, der nun den erwachenden Rinaldo von neuem an seine Ritterehre erinnert. Immer wieder versteht es Armida, Rinaldo schwankend zu machen (u. a. durch Vortäuschen eines Ohnmachtsanfalls!). Endlich gelingt es Ubaldo, den Unschlüssigen mit sich fortzuziehen.

III. Vergebens suchen Zelmira und Idren (der froh ist, ohne Umstände die Franzosen wieder loszuwerden) die fassungslose Armida zur Vernunft zu bringen. Ubaldo und Rinaldo sind inzwischen im Lager der Franzosen angelangt; alles ist zum Aufbruch gerüstet. Nur ein gefährliches Unwetter hält sie auf. Da erscheint Armida in einem mit Drachen bespannten Wagen. Ubaldos Anwesenheit schützt Rinaldo vor einem Rückfall. Armida erhält das Versprechen, Rinaldo werde nach erfolgreichem Kampfe zu ihr zurückkehren. Verwünschungen Armidas, Idrens und Zelmiras und Schlußbetrachtungen des Chores begleiten die Ausfahrt der Franzosen.

Trotz einzelnen Äußerlichkeiten kann freilich angesichts des geringen Betätigungsspielraums für Chor und Tanz und angesichts des Fehlens eines einheitlich vorwärtsdrängenden, dramatisch bewegten Geschehens überhaupt, nur von einer geringen Übereinstimmung mit französischen Anschauungen gesprochen werden. Näher als Quinault¹ steht Bertatis Text zwei für italienische Zwecke

¹ Bei Quinault gerät Rinaldo erst im II. Akt in Armidas Netze, erst im IV. kommen die rettenden Ritter nach Damaskus, erst im V. treten sie Rinaldo gegenüber, die Entzauberung führt auch sogleich zur Selbstbesinnung. Ganz anders Bertatis Rinaldo, der von Anfang bis Ende als ein Schwankender erscheint! Nur in Einzelheiten (und das bei veränderter und abschwächender Nutzenanwendung) knüpft Bertati an Quinault an, in dem entzaubernden Diamantschild, in der Szene, in der Armida den schlafenden Rinaldo überrascht,

verfaßten (daher auch schon von der französischen Fünffaktigkeit Quinaults befreiten) Armida-Büchern: der »*Armida*«, die Rogatis für Jommelli zwei Jahre früher schrieb (1770), und der »*Armida*« Coltellinis (1771 Wien; Musik von Salieri), die später als wertvolles Beispiel für die Bestrebungen des Gluckschen Kreises von C. F. Cramer empfohlen und übersetzt wurde¹.

B. Die Musik.

Zunächst, d. h. besonders in der ersten Oper »*Achille*«, steht die Behandlung der Arie im Mittelpunkt des Interesses. Es liegt im allgemeinen die Da capo-Form zugrunde, die der Arientext-Entwurf Metastasios in der Mehrzahl der Fälle als latentes Gebot in sich schließt.

Den der Ausdehnung nach äußersten Standpunkt, den die Da capo-Arie² bei Naumann und bei seinen Zeitgenossen überhaupt haben kann, bezeichnet der Typ I A, B || II || III = Halb I (d. h. vorzugsweise = I B). Es ist die große dreisätzig Form der »Dal Segno-Arie«³ der Piccini⁴ und Joh. Christian Bach. Das »Halb-Da capo« (Abert), schon von Majo und Traëtta angewandt (so in ausgedehntem Maße in Traëtts »*Armida*« 1761), wird bei den musikwütigen Neuneapolitanern zur unbedingten Notwendigkeit, nachdem nicht nur die einzelnen Gesangsabschnitte, sondern nunmehr auch die Ritornellabschnitte vielfach das Doppelte der in Hasses fünfteiligen (mit dem Ganz-Da capo rechnenden) Normalform üblichen Größenverhältnisse erreicht haben⁵.

Jeder Teil von I, also A wie B, fußt in analoger Weise auf dem ersten Vierzeiler eines zweistrophigen Metastasianischen Ariengebildes.

in der Anrufung der Furien des Hasses (bei Quinault, aber nicht bei Bertati der gewaltige Schluß des Werkes).

¹ Für Rogatis vgl. Abert, Jommelli, S. 360. — Bertati und Coltellini ähneln sich u. a. in dem Verhältnis Ubaldo/Zelmira (bzw. Ismene), in der Charakteristik Rinaldos, in dem Soloensemble von III. Über Bertati erhebt sich Coltellini besonders dadurch, daß er den großen Rachemonolog Quinaults an seiner alten Stelle (am Schluß des Werkes) stehen läßt, und daß er den Chor und den bei Bertati nicht berücksichtigten Tanz sinnvoll und ausgiebig heranzieht.

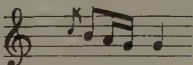
² Das früher lange Zeit allzu summarisch als Da capo-Arie erwähnte Formschema verlangt zunächst, daß I (der erste Satz) = III (dritter Satz) ist, während II die Möglichkeit hat, entweder zu seiner Umgebung in Tonart, Taktart und Motivik einen Kontrast zu bilden, oder in allen drei Punkten bzw. in zweifacher Hinsicht oder nur in einem der Punkte mit dem Hauptsatz verwandt zu sein, um sich nur der Haltung und der Ausdehnung nach von ihm zu unterscheiden.

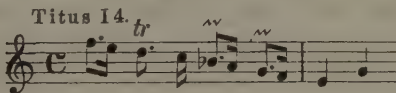
³ Terminologie und schematische Bezeichnung in Übereinstimmung mit R. Haas (DTÖ; Studien z. Musikwissenschaft.).

⁴ Auch für die Partitur seiner »*Cecchina*« verwandt (z. B. I 14).

⁵ Z. B. »*Titus*« I 2 bei Hasse: 224 kleine Takte (Allegretto $\frac{3}{8}$); dagegen bei Naumann: 196 Normaltakte (Allegro moderato $\frac{4}{4}$). Die Bezeichnung »Normaltakt« und »kleiner Takt« nach Th. Wiemayer (Musikalische Rhythmik und Metrik, 1917).

Der $\frac{4}{4}$ -Takt für I ist das Selbstverständliche (Hasse dagegen mit Vorliebe: $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$ in verwandten Fällen); das Natürliche ein Allegrotempo, das nur ausnahmsweise ins Schwere gewendet wird (*»Achille«* II 3, Arie des Ulysses: Maestoso). A (der erste Teil) kann in verschiedener Weise gebaut sein, die Ritornellabschnitte zunächst abgerechnet. Der simpelste Fall: ein Achttakter wird in der Tonika vorgetragen, der Abschluß durch ein Taktmotiv von Unisono-Achteln und akkordischen Schlägen im Gesamtorchester betont. (Vgl. zum Folgenden Notenbeilage Nr. I.) Die Singstimme bringt dieselbe Periode nochmals oder eine neue zweite, nun aber mit Halbschluß auf der Dominante; es folgt wiederum eine (meist bescheidenere) Orchesterbegründung. Damit ist die erste Hälfte des Teiles A beendet. Das Auseinanderreißen durch diese Orchestereinschnitte ist für die jetzige Situation das eigentlich Bezeichnende. Oft handelt es sich bei zwei Anfangsperioden der eben geschilderten Art, bei einer ersten längeren Vordersatzpartie, genauer betrachtet, um eine auseinandergezogene einzige normale Periode von Vordersatzcharakter (*»Achille«* I 13). Mit dem In-den-Vordergrund-Treten der instrumentalen Zäsuren geht eine Abschwächung der vokalen Einschnitt- und Abschlußfloskeln Hand in Hand, d. h. die maßvolleren der von Hasse her bekannten Typen werden bevorzugt. Meist wird

ohne weiteres Ausholen auf das beliebte:  losge-
gangen. Ausschweifende Formen, wie z. B.:



werden seltener oder werden — wie im letzten Beispiel (*»Titus«* I 4)¹ — von der eigentlichen Einschnittstelle verdrängt.

Der Gesamtteil A zerfällt im allgemeinen in zwei gleiche Hälften, deren erste als V bezeichnet werden mag (d. h. Vordersatz im großen). Die zweite Hälfte, also N (= Nachsatz im großen), ist die Ergänzung zu V. Sie benutzt ebenfalls die erste Strophe und schließt mit einem Ganzschluß in der Dominanttonart. N steht zu V in dem Verhältnis des zweiten Liedteiles zu einem ersten. Dementsprechend besteht für N die Möglichkeit, der ersten Hälfte inhaltlich verwandt zu sein, dies besonders bei ausgeprägtem Grundrhythmus (*»Achille«* II 3). N kann motivisch im wesentlichen selbständig sein, nur die symmetrische Ergänzung zur ersten Hälfte und motivisch ein Ausgleich in der Form, daß in der Nachsatzpartie von N eine größere Kantabilität erstrebt wird (Andeutung eines zweiten Themas,

¹ Vgl. dazu Hasses *»Achill«* I 13.

s. u.). Bei besonderem Textanlaß kann schon innerhalb V ein Gegensatz irgendwelcher Art vorhanden sein; d. h. die erste, in der Tonika schließende Gruppe steht in ausgesprochenem Kontrast zu der zweiten, der Dominante zustrebenden (auf die abschließenden zwei Verse komponiert): ein Verhältnis, das dann in der zweiten Hälfte von A, also in dem V völlig konformen N (das den ganzen Vierzeiler in analoger Weise zugrunde legt) wiederkehrt. Solches geschieht — der motivischen Einheitlichkeit zum Trotz! — mit Hilfe der Gegenüberstellung von *con* und *senza sordino*, von *legato* und *staccato* in der Arie des Sextus in »*Titus*« II 6 (Notenbeil. Nr. II)¹.

Bisher war eine regelmäßige Periodisierung vorausgesetzt worden. Daß der Vokalpart sich in lauter Achttaktern abspielt, kommt jedoch kaum vor. Die Achttaktigkeit wird oft zu mindestens sieben Takten verkürzt oder etwa zu zehn Takten erweitert. Ein sehr beliebter Fall: die zweite Periode wird in Fünf- oder Sechstaktigkeit gegeben, die erste ist normal oder womöglich verlängert (s. Notenbeil. Nr. I).

Im allgemeinen läßt sich sagen: je mehr die Gestaltung eines Satzes im weiteren Verlaufe eine metrisch einfache ist, desto freier sind seine Anfangsperioden gebaut; je mehr Unregelmäßigkeiten sich im Verlauf des Satzes zeigen, desto regelmäßiger ist die Gestaltung der Anfangsperioden.

Stark betonende und andererseits absichtlich verwischende asymmetrische Wirkungen konnte Naumann bei Tartini² wie bei Hasse³ studieren. Ein Anreiz zu einer Verwirrung des Metrischen liegt schon in dem herausfordernden synkopischen Betonen eines Spitzentones in der Mitte des Taktes, wie es bei Hasse und besonders in der älteren Buffa bereits gang und gäbe ist (s. Notenbeil. Nr. I, Takt 13).

Bezeichnend ist aber doch, daß jene Asymmetrie bei dem jungen Naumann vom Beginn seines Schaffens an im Verblassen ist. Schon in dem erwähnten Auseinanderreißen der Phrasen durch Orchester-einschnitte war ein Symptom des geschärften Periodisierungsempfindens festzustellen⁴. Die Achttaktigkeit wird bei Naumann von vornherein fast stets als latent vorhanden empfunden. Das freie durch regelmäßige Periodisierung nicht eingeengte Fortspinnen dagegen, das nach älterer Art mindestens die Haltung von N bestimmt, ist fast verschwunden (wenn auch die scharfen Zäsuren von V in N wegfallen, N mehr in einem Zug gegeben ist). Damit hängt auch

¹ Hasse bringt im »*Titus*« II 6 (Naumanns II 5 entsprechend) eine echte »Kontrastarie«. Er führt aber den Kontrast, entsprechend der älteren Formanschauung, nicht nur in A u. B von I u. III, sondern auch noch in II durch.

² Vgl. B. Ziegler, Placidus von Cammerloher (Münchn. Dissert. 1919), S. 49.

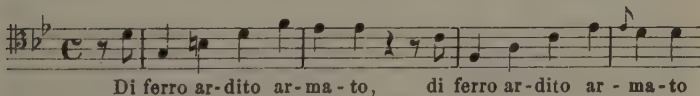
³ Sehr oft scheint in dessen Arienthemem; z. B. 5 Takte (»*Ipermestra*« I 7), 3 + 4 T. (»*Soliman*« II 10.)

⁴ Bei Hasse zeigt sich ähnliches nur in den bei ihm viel selteneren Arien im $\frac{4}{4}$ -Takt.

der Umstand zusammen, daß N bei Naumann die gleiche Länge zu haben pflegt, wie V. Wenn es dennoch ein bedeutendes quantitatives Übergewicht über V gewinnt, so geschieht das jetzt — anders als etwa bei Hasse — auf eine Weise, die der mehr oder weniger liedmäßigen Periodisierung durchaus keinen Eintrag tut¹. Ein Beispiel ist wieder Soliman I 5 (Notenbeil. Nr. I). An ihm ist gleichzeitig zu erkennen, wie sehr die neue Auffassung des Metrischen auch auf die für die Dal segno-Arie besonders belangvolle Koloraturbehandlung abfärbt, die in Naumanns ersten Opern, ebenso wie bei den Neuneapolitanern, im Zeichen der Verflachung steht, am stärksten in dem Erstling »Achill« und im »Titus«. Kurze Sechzehntelgruppen, die die Möglichkeit zu Unterteilung, Variation und äußerlicher tonaler sequenzmäßiger Durchführung in faßlichster Gliederung bieten, sind das Übliche (s. Notenbeil. Nr. I). Es verliert sich das Gefühl für feines Linienspiel (besonders die »Erweiterungssequenz«)², für die Benutzung der Pause (vgl. dagegen Hasse »Titus« II 2).

Der Teil B pflegt eine Wiederholung von A zu sein und zwar der Regel nach in dem Sinn, daß er das gleiche Material von der Tonart der Dominante aus, in der A im Ganzschluß endete, nach der Tonika rückführend bringt, jedoch in einer etwas veränderten Linienführung³. Das Gewöhnliche ist, daß die Anfangsphrase von A in B durch eine neue ersetzt wird, daß sie durch modulatorisch rückführende Umbildung in Beibehaltung des Rhythmus entsteht. Aufgegeben ist jedenfalls die ältere Art eines Betonens des Themakopfes an dieser Stelle (Hasse), der dick unterstreichenden Themakorrektur durch Versetzung in die Oberquarte, wie sie Traëtta, Fischietti noch lieben, und wie sie in der Buffa Galuppi zu komischem Zweck besonders wirkungsvoll benutzt⁴.

In »Soliman« I 5 (dazu Notenbeil. Nr. I) setzt der Teil B so ein:



Durch solch tastenden Beginn⁵ kann übrigens der Charakter von B als einer echten Reprise nicht verschleiert werden; aber ebenso wenig durch die (wie gesagt) jetzt selbstverständliche Tatsache, daß

¹ N wird zunächst als N¹ zu Ende geführt; nach einer Überleitung wird eine zweite, inhaltlich neue Nachsatzpartie (N²) hinzugefügt. Es ergibt sich hier dasselbe Gestaltungsverhältnis für V/N im kleinen, was unten (S. 187) für A/B entwickelt wird.

² Vgl. Wilh. Fischer (Studien zur Musikwissensch. III 33).

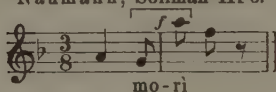
³ Bei gedrängter Gesamtanlage beginnt auch bei Naumann B sogleich in der Tonika.

⁴ Nur dies letzte auch bei Naumann, besonders in seinem Intermezzo.

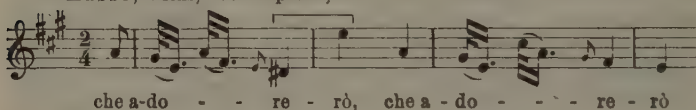
⁵ Vgl. dazu auch Piccinis »Cechina« I 14 (Seria-Arie).

B in mehr oder weniger freier Weise mit dem Material von A umgeht. Das letztere geschieht zunächst durch Einschaltungstakte, Dehnungstakte, kleine Koloraturerweiterungen; zweitens durch metrische Umwertung ganzer Taktgruppen; drittens (mit dem zweiten Punkt meist eng zusammenhängend) durch Deklamationsänderungen und Variierung im kleinen; d. h. einzelne Worte oder Satzteile erhalten eine neue Betonung, früher Wichtiges erscheint jetzt als nebensächlich (es färbt dies natürlich auch auf die Orchesterbegleitung ab!). Bei den an erster Stelle genannten Erscheinungen handelt es sich in erster Linie um Schlußerweiterungen und wiederholende Anhangsbildungen. Sie gewinnen gerade in der Naumannschen Jugendperiode mit der Entwicklung des Buffostiles zusammen an Macht, sind aber auch bei Hasse schon vorgebildet:

Naumann', Soliman III 6.



Hasse, Titus, 2. Komposit., I 7.



Eine auf einen Ganz- oder Trugschluß einsetzende längere Coda ist übrigens kaum je motivisch selbständig. In der Regel ist sie durch Umwertung einer früheren etwa ursprünglich überleitenden Partie entstanden, also ein Beispiel für die an zweiter Stelle genannte Erscheinung: Umwertung und Neuordnung des Materials im größeren Maßstab¹. Diese letztere (die, wie erwähnt, nicht selten schon für den Abschnitt N des ersten Teiles A Geltung hat) bedeutet recht eigentlich eine Rücksichtnahme auf die Koloratur: B beschäftigt sich mit Vorliebe in einer ersten Nachsatzpartie mit einem schon aus A N bekannten Koloraturmodell, um nach einer Überleitung das noch fehlende Material von A N in einem zweiten Nachsatz (N²) nachzutragen².

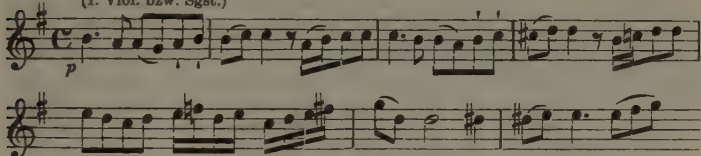
¹ Vgl. dazu den Abdruck der Arie aus Seydelmanns »Arsene« bei Cahn-Speyer, Beispiel 2.

² Es liegt darin die Übertrumpfung jener einfacheren Manier, eine Nachsatzpartie nach einer kurzen Überleitung wortgetreu zu wiederholen. Die kurze Überleitung zur Nachsatzwiederholung bzw. zu einem zweiten Nachsatz (N²) pflegt auch Naumann durch den bekannten formelhaften Oktavsprung und durch eine Fermatenpause in der Singstimme in spannender Weise zuzuspitzen. An solcher Überleitungsstelle erscheint überdies gern ein Wechselspiel von erster und zweiter Geige (s. u.).

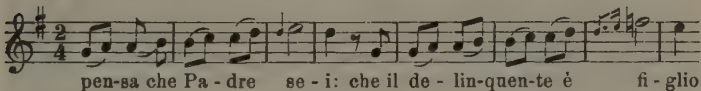
Z. B. »Soliman« I 6:

In Teil A ist N fast durchaus der Koloratur gewidmet. In B N wird zunächst nur diese Koloratur in variiertem Form als eigentliches N (N¹) zu Ende geführt, darauf folgt nach einigen Überleitungsakten ein zweiter Nachsatz (N²), der die nicht berücksichtigten Stellen von A N nachholend zitiert, die Koloratur zurückdrängt, dafür aber die kantabilen Ansätze verselbständigt. Dieses N² setzt folgendermaßen an:

(1. Viol. bzw. Sgst.)

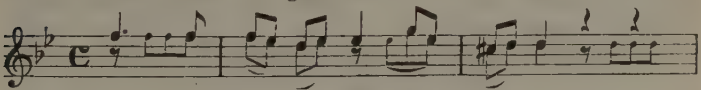


So erfolgt also spätestens im letzten Abschnitt von B N, meist aber schon innerhalb A N die deutliche Ausprägung eines neuen zweiten Themas (meist »dolce«), ganz abgesehen davon, daß bereits die Vordersatzpartie von A und B (wie oben erwähnt) auf einen bescheidenen Dualismus eingestellt sein kann (Soliman I 6; II 5). Mögen sich bei Hasse zuweilen verwandte Wendungen finden (so im Mittelsatz der Arie »Soliman« II 2):

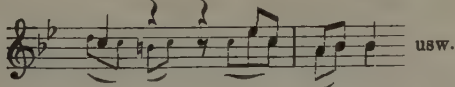


so ist die konstruktive Einordnung und Verwendung doch jetzt eine gänzlich andere: es ist das Prinzip von Joh. Chr. Bach¹. Aus Naumanns erster Seria »Achille« (I 3) sei noch folgendes 2. Thema zitiert:

hà da to - glier - mi la vi - ta,



si la vi - ta

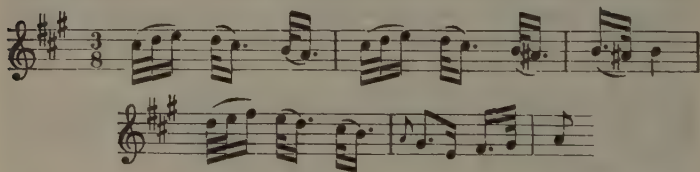


Am Schluß von B wird auch in Naumanns Dal segno-Arien, nach Einschaltung zweier Orchestertakte, mit der üblichen Kadenz ad libitum gerechnet.

¹ Vgl. Abert, Mozart I 247 u. 242.

Satz III, der Ort des »Halb-Dacapos«, ist gewöhnlich so angelegt, daß er die Anfangsphrase von A mit dem übrigen Material von B kombiniert, so daß also das Grundmaterial des Hauptsatzes ohne Wiederholung in normalster Fassung von Tonika zu Tonika erscheint¹.

Die Dal segno-Arie der Neuneapolitaner, für die Verselbständigung und Ausweitung der einzelnen Abschnitte des Hauptsatzes, Verlegen des Schwergewichts auf I B charakteristisch sind, läßt ganz natürlicherweise den Mittelsatz zurücktreten. Dieser ist auch bei Naumann im Durchschnitt kürzer als I A bzw. I B, bald höchstens ein Viertel von I, bald ein ganz kurzes Intermezzo. Daß II einen Kontrast zu I und III bildet, ist oft dem Textschema nach gar nicht zu umgehen: es betrifft das besonders den Fall, daß die zweite Viererstrophe, wie so gern bei Metastasio, als sachliche Erklärung, als eine Art Moral, der ersten (bild- oder affektreicheren) gegenübertritt. Im »Achille« wählt Naumann fast durchgängig diesen Grundriß. Läßt sich zuweilen noch eine schwache motivische Verbindung mit dem Hauptsatz aufdecken, so unterscheidet den Mittelsatz doch ein langsames oder im Ausnahmefall ein anderes langsames Tempo, meist Andante und Tripeltakt, besonders $\frac{3}{8}$ (»Achill« II 3; »Soliman« I 5)². In den Mittelsätzen von $\frac{3}{8}$ -Takt spielt die modulierende Sequenz eine Rolle, und in Verbindung mit ihr häufig die Dreitaktigkeit. In diesem Falle (aber auch schon in dem Modulationsreichtum von II an sich) zeigt sich wieder Hasses Vorbild, der in Mittelsätzen solch sequenzmäßige Festigung von Dreitaktern liebt (so »Titus« von 1759, III 6), übrigens auch in seinen vielen im $\frac{3}{8}$ -Takt stehenden Hauptsätzen gern mit einem dreitaktigen Thema beginnt, so »Soliman« II 10:



Naumann reizt es gerade im »Achill« (II 3), die Dreitaktigkeit durch einen ganzen Mittelsatz durchzuführen.

Bald nach dem »Achill« ist die Gegensätzlichkeit des Mittelsatzes, wenn auch nicht aufgegeben, so doch im Schwinden, und

¹ Das harmonische Bedürfnis entscheidet im Einzelfall für die Art der Kombination, d. h. an welcher Stelle die Koppelung zwischen I A und I B stattzufinden hat. Es genügt daher in der Notierung das »Dal Segno«. Nur im Ausnahmefall wird III ausgeschrieben (so »Achille« I 3).

² Ähnlich Joh. Chr. Bach im »Temistocle«.

ebenso seine Belastung mit stilistischen Eigenheiten Hasses, die bei dem älteren Meister selbst durchaus nicht an den »kontrastierenden« Mittelsatz gebunden sind.

Der Mittelsatz der Arie »*Soliman*« II 5 — gänzlich abhängig von dem Hauptsatz — läßt erkennen, wie die Unterminierung der Selbstständigkeit von II, die Verdrängung von II überhaupt, in Zusammenhang steht mit der Ausprägung eines zweiten Themas innerhalb I. Der kurze Mittelsatz (12 Takte) bringt hier — auf die neue Textstrophe (b) — den nun völlig von Koloraturverbrämung gereinigten, verkürzten Vortrag des Abschnittes I B N², d. h. der zweiten Nachsatzpartie von I B, die schon durchaus auf Herausstellung eines geigenmäßigen zweiten Themas zielte:



Eine besondere Erörterung erfordert die Frage des Ritornells, das bei jedem Arientyp naturgemäß seinen besonderen Charakter hat. Ist der ursprünglichste Zweck des Ritornells ganz allgemein das Einleiten, das Beschließen, das Trennen der Teile, so muß seine Rolle um so bedeutsamer sein, je umfangreicher die Form der Arie ist. Der Wichtigkeit nach oben an steht das Vorspiel-Ritornell. Seine Aufgabe kann sein, das Hauptmaterial zu exponieren, Einzelglieder des Hauptsatzes in eine enge Verbindung zu bringen, doch auch einfach der, dem Anfang eine ganz kurze, einführende Vorbereitung zu geben. Das an erster Stelle genannte Exponieren und Zusammenfassen hat vor allem für den vorliegenden ersten Arientyp Bedeutung. Das Vorspiel-Ritornell pflegt bei ihm Ausdehnung und Gewicht zu erhalten, wie im Verhältnis etwa die Orchestrexposition beim instrumentalen Solokonzert. Es besteht aus drei oder vier Hauptgliedern: das erste bringt die erste Phrase der Arie mit Verlegung des (schwach variierten) Parts der Singstimme in die erste Geige; das letzte bringt die Abschlußpartie des Vokalparts, d. h. also beim großen Typ den Schluß von I B N (meist = einer Phrase des Nachspiel-Ritornells); als mittleres dagegen erscheint eine Partie aus I A N oder I B N. Handelt es sich um eine Koloraturarie großen Stiles, so werden gern die wichtigsten Koloraturtakte in Gestalt eines Instrumental-Arrangements im mittleren Abschnitt des Vorspiel-Ritornells verwandt (»*Achille*« II 7: die Oboe übernimmt dabei den Singpart!). Bei deutlicher Ausprägung eines zweiten Themas, wie sie besonders die Dal segno-Arien des »*Soliman*« kennzeichnet, ist eine dualistische Fassung des Vorspiel-Ritornells gegeben, so in der eben erwähnten Arie des Selim (»*Soliman*« II 5):

Allegro. [V]

The musical score is written for a single melodic line, likely for a violin or flute. It features a series of eighth and sixteenth notes, creating a lively and rhythmic texture. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The dynamics range from forte (f) to piano (p). The section is marked with a bracketed 'V' at the beginning.

V (Tutti), 11 Takte mit Halbschluß auf der Dominante:

1. Thema, dass. variiert wiederholt + Bekräftigung.

N, 11 Takte, Beginn und Schluß in der Haupttonart:

2. Thema (= I B N² [s. S. 189]), piano + Weiterführung und Bekräftigung im Tutti.

Zur Verbindung einander ursprünglich fernstehender Hauptabschnitte der Arie innerhalb des Ritornells bedarf es kittender Übergänge. Wie im Ritornell ganz allgemein, wird dabei auf motivisch völlig selbständige Takte verzichtet. Figuren und Taktgruppen, wie die früher erwähnten orchestralen Einschnittstakte, oder rein instrumentale Ergänzungen vokaler Phrasen werden aus der Mitte des Arien-

satzes herausgegriffen und besorgen das Verlöten in vielfacher Anwendung der rhythmischen Verschränkung, dabei aber (wie das letzte Beispiel zeigt) doch einem liedmäßigen Schema (V/N) sich einordnend. Über die »Kombination« hinaus spielt das dichte Zusammendrängen der einzelnen Phrasen, das Auslassen von Erweiterungstakten und dgl., kurz die Kontraktion (die die metrische Umwertung von selbst nach sich zieht) beim Ritornell eine große Rolle.

Die übrigen Ritornelle werden bei der Dal segno-Arie von dem ersten gespeist. Das gilt zunächst für den Abschluß von A und B. Nach A wie B erscheinen etwa das zweite und dritte Glied des Hauptritornells in der Tonart der Dominante bzw. der Tonika, häufiger nach B: 2. + 3. Glied, nach A nur: 2. Glied. Beliebte sind Fälle wie nach A: 3. + 4. Glied des Hauptritornells, nach B: 2. + 4. Glied (»Achille« II 7) oder nach A: 2. Glied, nach B: 2. + 4. Glied (d. h. die Nachsätze von V und N des Vorspiel-Ritornells in fließender Kombination [»Soliman« I 6]). Als selbstverständlich haben zu gelten: die Möglichkeit einer figurativen Verbiegung bei wiederholtem Auftreten eines Ritornellgliedes; verstärkte Schlußbetonung des Schluß-Ritornells zu B (im Vergleich zu dem von A) mindestens durch verschiedenartige Wahl der Schlußbegründung; Abschluß eines gesangmäßigen zweiten Themas aus den Nachspiel-Ritornellen.

Verhältnismäßig selten führt von II zu III eine Überleitung; sie nützt etwa eine mittlere Gruppe oder kombinierte Phrasen des Vorspiel-Ritornells modulatorisch aus (»Soliman« I 5: 4 Takte), trägt den Beginn des Vorspiel-Ritornells von I in stark umdeutender Form bis zu einem Punkte vor, wo jenes in seiner Normalgestalt fortgeführt werden kann, oder erreicht mit einem einzigen, echten Überleitungstakt den Anschluß an das (verkürzte) Vorspiel-Ritornell von I (»Achille« I 14). Durch ein Überleitungs-Ritornell kann sowohl bei durchaus »zubezogenem« Mittelsatz »Soliman« II 5 als bei ausgesprochen »kontrastierendem« Mittelsatz (»Soliman« I 5) der Faden mit dem Beginn der Reprise neu geknüpft werden. Ein Mittelsatz freilich, der sich bewußt als eine kurze gegensätzliche Episode geben will, sondert sich durch scharfe Zäsur von dem Nachspiel-Ritornell von I einerseits, dem mit diesem zuweilen identischen Vorspiel-Ritornell von III andererseits ab (»Achille« II 3 und 7)¹.

Es ist selbstverständlich, daß jeder Arientyp bis zu einem gewissen Grade seine musikdramatische Bedeutung hat, eine bestimmte Nutzanwendung erhält und sich in einem gewissen Umkreise auf eine Melodik und Motivik eigener Art festlegt. Die in Rede stehende große Dal segno-Arie tritt vorwiegend dort auf, wo die für die seelische Einstellung eines Haupthelden bestimmenden Gefühle und Ideen musikalisch fixiert werden sollen. Ihr breit dekorativer, das dramatische Gesamttempo verschleppender Charakter veranlaßt Naumann zu vorsichtiger Verwendung². Er verweist sie hauptsächlich

¹ Hier steht dann Mollparallele bzw. Unterdominant-Tonart (= Schluß von II) gegen Haupttonart von I bzw. III.

² Im »Achille« steht sie statistisch an zweiter Stelle mit der Höchstzahl 6 (von 21 Arien); im »Tilus« 5 (von 22 Arien), im »Soliman« 3 (von 16 Arien), in »Armida« fehlt sie ganz.

in die Exposition der Oper: so sind die drei ersten der sechs Arien dieses Typs im »*Achille*« die drei ersten Arien dieser Oper überhaupt. Es ist für Naumann bezeichnend, daß er in Gestaltung der Kopft Themen, in der Ausbreitung der Koloratur gerade bei der zu den bekannten Ausschweifungen der Neuneapolitaner verlockenden Dal segno-Arie Grenzen innehält. Einen äußersten Fall stellt Solimans Drohung in »*Soliman*« I 5 dar (Notenbeil. Nr. I).

Als zweiter Arientyp erscheint eine Form, die dem ursprünglichen Begriff der Da capo-Arie näherkommt. Sie ergibt sich durch eine Zusammendrängung, eine straffere Entwicklung des ersten Typs: die »dreiteilige Reprisenarie« (Haas). Der erste »Satz« entspricht etwa dem ersten »Teil« des früher gezeichneten Schemas; der dritte Satz (= Teil) ist daher jetzt nicht mehr ein reduziertes, sondern ein vollständiges Da capo. Die Konsequenzen ergeben sich von selbst. Der Abschluß des ersten Teiles 1) geschieht in der Dominanttonart, der zweite Teil 2) führt zu dem dritten modulatorisch über oder endet in Unterdominant bzw. Parallele; der dritte bringt, in der Tonika beginnend, das Material des ersten rückführend. Bei dieser Formart sind mindestens musikalische Gründe für eine innere und äußere Zubeziehung von 2) in der Mehrzahl der Fälle vorhanden¹. Das Hauptgewicht wird jetzt auf 3) gelegt, d. h. dieser Teil ist der Ort aller jener Variierungen, Umwertungen (von Schlußerweiterung, Nachsatzwiederholung und dgl. gar nicht zu reden), die bei dem großen Typ das Charakteristische des Teils I B bzw. des Abschnittes N in A und B ausmachen².

Ohne weiteres gegeben ist jetzt auch die Beschränkung der Zahl der Ritornelle, wie die Beschränkung und Ausdehnung und Reichhaltigkeit des einzelnen. Der Normalfall zeigt ein in der früher bezeichneten »kombinierenden« Art entstandenes Vorspiel-Ritornell, ein kürzeres, von ihm gespeistes Nachspiel-Ritornell am Schluß des ersten Teiles, ein im allgemeinen mit diesem übereinstimmendes am Schluß des Da capo. Einige modulatorisch rückleitende Takte schieben sich zwischen 2) und 3) (s. Notenbeil. Nr. III), oder es wird eine vokale Überleitung gewählt, wie es gerade der Reprisenarie gut ansteht (»*Soliman*« III 4 [4 Takte]; »*Armida*« II 1).

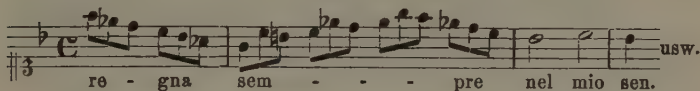
Für die Gestaltung des Hauptteiles gelten natürlich dieselben Möglichkeiten wie für I A und I B der Dal segno-Arie (zwei entsprechende Hälften etwa von je 2 mal 8 oder 2 mal 16 Takten; drei mehr oder weniger regelmäßige achttaktige Perioden; Herausstellung von N¹ und N² im ersten und dritten Teil). Es ist aber hervorzuheben, daß noch über die Verkürzung des Grundrisses hinaus (die

¹ Ausnahmefälle z. B.: Hauptteil $3/4$ || Mittelteil $4/4$ (erregter) in »*Titus*« I 9 u. I 12. Vgl. auch »*Soliman*« II 3 ($4/4$ || $3/8$); »*Achille*« II 11 ($3/4$ || $3/8$).

² Daher findet das in dem ersten Typ übliche Dal segno-Zeichen hier keine Anwendung, soweit es sich nicht schon um einen auch inhaltlich ganz liedhaften Satz handelt.

den zweiten vom ersten Typ unterscheidet) diese zweite Form oft ein starkes Streben nach metrischer Verengung zeigt.

Ganz folgerichtig wird in ihr auch das Koloraturwesen eingeengt. Bei ihm handelt es sich jetzt oft nur um eine melismatische Hervorhebung eines Begriffs, beispielsweise um stark instrumental erfundene Triolenketten im Grundrhythmus des betreffenden Stückes, die von den ersten Geigen unterstützt werden, so »*Soliman*« I 9:



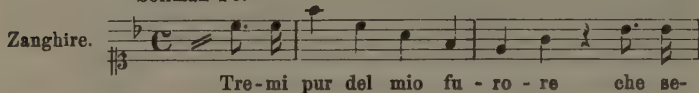
All die hier gezeichneten musikalischen Eigenschaften der zweiten Arienform sind nur der tonsinnliche Ausdruck ihres dramatischen Zweckes. Im Gegensatz zu der ersten Form, die im Durchschnitt, wie gesagt, objektiv gerichtet ist (Vergleichsarien z. B.), wächst die zweite aus der dramatischen Situation unmittelbar heraus, ist viel persönlicher und daher auch in großen Soloszenen besonders beliebt. Schon im »*Achille*« (für den allerdings die *Dal segno* trotz der niedrigen Gesamtziffer in Anbetracht eben ihrer Größenmaße als die wichtigste zu bezeichnen ist) beherrscht sie die Mehrzahl der Arien. Sie verdrängt dann die erste immer mehr, auch dadurch, daß sie sich ihr durch Ausweitung zuweilen nähert, daß sie für deren ursprüngliche Aufgaben eintritt (»*Titus*« I 9 z. B. mit ausgedehnter Koloratur, ähnliches in *Armida*), so daß jene erste in »*Armida*« völlig aus dem Sattel gehoben ist.

An Majo und Joh. Chr. Bach¹, aber auch an Beispielen aus der *Opéra comique* (Monsigny besonders) konnte Naumann lernen, welche Möglichkeiten diese Form in sich schließt. Er hat erkannt, daß sie im besonderen Maße zum Ausdruck kräftiger und leidenschaftlicher Erregung geschaffen ist. Eine Anzahl Stücke dieses Grundrisses im »*Soliman*« und »*Armida*« sind von einem Temperament erfüllt, wie man es in Naumanns späteren Opern, wenigstens auf Ariengebiet, kaum wieder findet. In bezug auf die musikalische Phraseologie sind vielfach Berührungspunkte mit der ersten Form vorhanden, ganz besonders mit solcher Ausnahmegestaltung der *Dal segno*-Arie, wie sie in der psychologischen Selbstbespiegelung des Sextus begegnete (Notenbeil. Nr. II). Doch erscheint jetzt alles weniger starr, vollends wenn man die orchestralen Begleitmotive, die mit greller Auftaktbetonung rechnende Dynamik mit in Betracht zieht; es wird der Elastizität der gleichzeitigen *Buffa* angenähert. Rhythmen und syllabisch deklamierte Wendungen, die dem heutigen Hörer aus Mozarts »*Don Giovanni*« vertraut sind, spielen eine wesentliche Rolle.

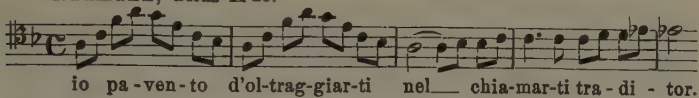
¹ Abert, Mozart I 238.

In dieser Zuspitzung erscheint die dreiteilige Reprisenarie (vgl. schon »Achille« II 8) besonders wirkungsvoll in »Armida« (Nr. 18) und im »Soliman« I 9 und III 3 (hier mit jäh ausbrechender Chromatik im Mittelteil)¹.

Soliman I 9.



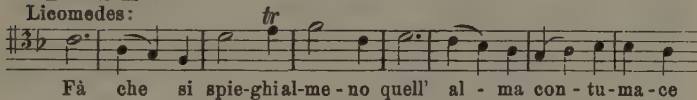
Naumann, Titus II 10.



In denjenigen Arien des zweiten Typs, die einen weichen lyrischen Charakter haben, erhält die dreiteilige Form einen auffällig liedmäßigen, ja liedähnlichen Aufriß, der dann besonders betont erscheint, wenn der dritte Teil — im Sinne der dreiteiligen Liedform — eine wörtliche Wiederholung des ersten ist (»Soliman« III 4 z. B.)¹. Man hat es hier meist mit Stücken im Tripeltakt und von breitem Tempo zu tun; zunächst mit solchen, die in feierlich klangvoller Sprache den Worten der ruhigen Ermahnung, des väterlichen Zuspruches gewidmet sind:

Achille II 4.

Licomedes:



Der Sprachschatz dieser lyrischen Prägung der dreiteiligen Arie enthält besonders viel Hassisches Lehngut, so der weit ausholende Triolenwurf (vgl. dazu Notenbeil. Nr. V):

Soliman I 8.

Selim.



der langgezogene, von Durchgangsterzen der Streicher gestützte Ansatz:

¹ Auch bei liedmäßiger Dreiteiligkeit besteht das Vorspiel-Ritornell im allgemeinen aus einer Kombination von Anfang und Schluß des Hauptteiles. Deutlicher pflegt hier bei starker Annäherung an die echte Liedmäßigkeit die Kontraktion sichtbar zu werden: was an unregelmäßiger Periodisierung (Erweiterungstakte, Einschlebung eines Zwischengliedes) in dem Vokalpart vorhanden war, wird jetzt gern in Ordnung und auf seine Normalform gebracht, also im reinsten Falle auf diejenige des 8- oder 16-taktigen Liedes bzw. der dreiteiligen Periode (so »Soliman« I 7). Einen besonders hohen Grad von Liedmäßigkeit bezeichnet es, wenn das Vorspiel-Ritornell bloß den Anfang des vokalen Hauptteiles vorbereitet, d. h. die ersten 4 oder 8 Takte der Arie bringt, dabei den Dominantabschluß, den die betr. Phrase in der Arie hat, beibehaltend. — Als Nachspiel-Ritornell des ersten bzw. des dritten Teiles dient dann der letzte Viertakter des Vokalpartes. Für den Übergang des zweiten zum dritten Teil ist bei liedähnlichen Stücken wie Selims Gdur-Arie (teilweise in Notenbeil. Nr. V) die vokale Überleitung (in diesem Fall Textbrocken der 1. Strophe benutzend) das Bevorzugte, wenn nicht ein überleitungsähnlicher Abschluß des Mittelteiles ohnedies ein sofortiges Beginnen des Da capos ermöglicht.

Hasse, Titus 1759, I 10.

tr

Par - - - - -

to

Naumann, Titus I 11.

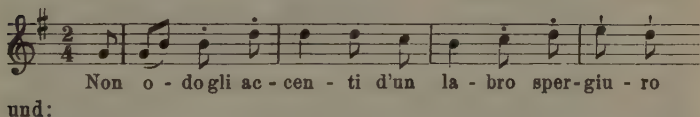
Par - - - - - to,

Adagio.

ma tu ben mi - o, ben mi - o, me - co ri -

tor - na, ri - tor - na in pa - ce

An dem letzten Beispiel ist noch zweierlei bemerkenswert: zunächst das nachdrückliche Hervorheben eines wichtigen Begriffes durch zwei von einem Auftakt aus im Forte hingeseetzte wortwiederholende Viertel (das »ben mio«); eine Manier, die schon von Hasse her bekannt ist (»*Soliman*« III 5 z. B.) und bei Naumann ebenso wie bei Mozart (z. B. Belmontes 1. Arie) innerhalb der verschiedensten Arientypen und Ariencharaktere zu treffen ist. Zweitens aber deutet sich gerade hier in der Fortführung der Melodielinie (s. besonders den Quintschluchzer) die allmähliche Entfernung von Hasse an, das Ausbreiten eines neuen Pseudo-Mannheimer Sentiments, das Lossteuern auf den späteren »*Coras*«-Stil. Zur Liedelmanier wendet sich die dreiteilige Arie nicht selten, wenn sie sich in den Dienst des zweiten Liebespaares stellt¹. Bei den durch einen einfachen Orchester-schlag (nicht durch Ritornell!)² angekündigten süffisanten Bemerkungen der Servilia vollends (»*Titus*« II 11) wird ganz ungeniert auf den Boden des Singspiels übergesprungen:



Es ist lediglich eine Konzession an modernere italienische Formbedürfnisse, wenn in »*Soliman*« und »*Ipermestra*« in ähnlichen Fällen das einfache Rondo erscheint (meist schon äußerlich durch Vorzeichnung des $\frac{2}{4}$ -Taktes gekennzeichnet): dies dient ganz eigentlich dem Ausdruck der Koketterie und Schwärmerei im Munde der Secundarier, billiger Ratschläge und Glossen der von tragischen Gefühlen unberührten Nebenpersonen, obenan der Vertrauten der ersten Liebhaberin.

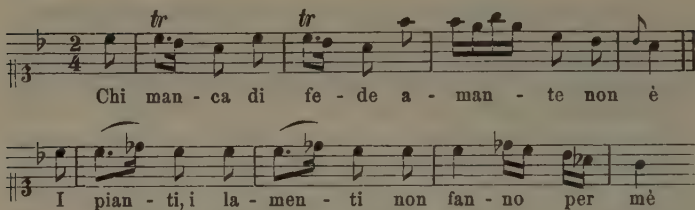
Die Anwendung des der Opéra comique entnommenen französischen »Rondeau« mit dem Minore³ ist eine Ausnahme. Es tritt einmal im »*Soliman*« II 6 auf den Plan, verquickt mit einem echten alla Napolitana-Thema⁴:

¹ Äußerst bezeichnend für die formale Folgerichtigkeit in der Arienbenutzung schon innerhalb der ersten Oper Naumanns ist es, daß diejenigen Arien des »*Achille*«, die sich auf das Verhältnis zwischen Deidamia und Teagenes (dem in diesem Fall freilich erfolglosen Secundarierliebhaber) beziehen, von der »Cavatine« der Deidamia angefangen, die dreiteilige Form in einer Liedartigkeit aufweisen, die durchaus auf den Charakter des zweiten Liebespaares geht (außer der Cavatine noch II 13 u. 14, III 5).

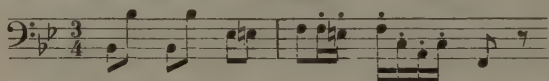
² In der Opéra comique beliebt (s. z. B. den »*Déserteur*«).

³ Vgl. Abert, Mozart I 92 und 645.

⁴ Vgl. Schusters Tanzduett: »A Napoli« (»*L'idolo cinese*« III 1).



Das Übliche bei Naumann aber ist das (etwas einseitig sogenannte) »Deutsche Rondo« mit mehreren Zwischensätzen. Auf dem Boden der kleinen Rondoformen¹ wird die Verbindung mit den heiteren Operngattungen (zumal der Opéra comique) wie mit der Gesellschaftsmusik unbekümmert aufgenommen. Ein kleines Rondo der Elpinice (»Ipermnestra« XVII) mit dem Tanzbaß:



bedient sich zuerst des modischen »alla Polacca«, dessen sich Naumann und besonders Schuster später ebenso gern erinnern wie Paër und Mayr². Es darf übrigens nicht übersehen werden, daß Hasse selbst für derartige stilistische Seitensprünge bei Behandlung der Nebenpersonen die Wege gewiesen hat, dabei den burschikosen Ton

¹ Es kommen hier nur die streng periodisierten Typen in Frage, nicht die mit dem Parlando arbeitende buffomäßige Rondoarie der Piccini und Fischietti. — Das Ritornell im kleinen Rondo ist natürlich ein dem Ritornell der ganz liedmäßigen Arien entsprechendes Gebilde. Als Vorspiel-Ritornell dient meist das Hauptthema, also die Periode a der Rondoform. Das Nachspiel-Ritornell wiederholt entweder das vollständige Vorspiel-Ritornell oder seine zweite Hälfte, d. h. den Nachsatz (vorausgesetzt, daß sich das Vorspiel-Ritornell nicht selbst schon mit dem bloßen Vordersatz der Hauptperiode begnüge). Der Nachsatz erscheint auch eventuell bei vorherigen Abschnittsschlüssen, soweit nicht auf Zwischen-Ritornelle verzichtet wird (bei der Rondoarie der Normalfall). Von dem Ritornell eines liedmäßigen Stückes ist dasjenige im Rondo im Falle mehrmaliger Wiederholung dadurch geschieden, daß es nur in der Tonika aufzutreten pflegt (wie der Gesangsabschnitt a der Rondoform). — Wenn hier von den Ritornellbestandteilen die Rede war, so ist — ebenso wie bei allen früheren Erörterungen der Art — damit nicht das Vorkommen einzelner mit den vokalen Abschnitten organisch zusammenhängender kurzer Orchestertakte oder orchestraler Taktgruppen gemeint, die oftmals nur eine rein instrumentale Ergänzung einer vokalen Phrase, nach Art des Verhältnisses von Frage und Antwort darstellen (s. Beisp. S. 248). Etwas Ähnliches ist die Aufteilung einer melodischen Phrase zwischen Geige und Singstimme nach vorherigem Gesamtortrag dieser Phrase durch die Singstimme allein: sie wird auch bei kantabilen Haupt- oder Nachsatzthemen der verschiedenen Da capo-Typen immer häufiger.

² Vgl. L. Schiedermaier, Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts I (1906), S. 52. Vgl. auch A. Simon, Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassiker (Zürcher Dissert. 1916), S. 119.

einem niedlich-gefälligen vorziehend¹. Gar nicht im Sinne Hasses dagegen, wohl aber im Sinne der Franzosen und des gegen 1770 sich festigenden neuneapolitanischen Operngeschmacks ist es, wenn Naumann das Rondo in lyrischer Färbung und in reicher instrumentaler Ausstattung den Hauptpersonen anvertraut, es in eine große Soloszene (Vitellia in »*Titus*« III 11), in eine Ombraszene eindringen läßt: so das »Rondo« des Lincus in »*Ipermestra*« III 4 (Andante $2/4$; Geigen con sord./Hörner), das berühmte Repertoirestück der Sängerin Mara².

Die schon bei den Da capo-Typen erwähnte ausführliche Wiederholung eines Nachsatzes (nach Dazwischentreten einer modulierenden, auf eine Fermate zusteuern den kurzen Episode) führt in Verbindung mit echter Rondomelodik eigentlich von selbst zu solch rondomäßiger Formung. Ein in zart bindende Sechzehntel aufgelöstes, schwärmerisches Andante Selims (»*Soliman*« I 7) zeigt es, ebenfalls eines von den Stücken, die den jungen Naumann in Italien populär machten³ und ihn als Partner Joh. Chr. Bachs erscheinen lassen⁴:

(Siehe Beispiele S. 200 und 201.)

Wie also nach dem zuletzt Gesagten die Haupttypen zuweilen ineinander verfließen, so treten zu den dargestellten Schemen Zwischen- und Nebenarten, mehr oder weniger unregelmäßige, abgeleitete Gebilde.

Hier ist zunächst die Gruppe von Arien verschiedenen Charakters und verschiedener Ausdehnung zu nennen, die von dem Gedanken der Einsätzigkeit ausgehen.

Eine Abhängigkeit von den Da capo-Typen liegt insofern vor, als die hierher gehörigen Stücke bei Verzicht auf einen Mittelteil und bei Beschränkung der Verszahl (d. h. besonders: ein Vierzeiler statt zwei) in der Ausgestaltung selbst sich an die Hauptteile eines Da capo-Typs anlehnen (als I oder I A der Dal segno-Arie, 1) und

¹ Teagenes' »*Sento che al cor le speme*« III 11 ist formell wie inhaltlich reinste Buffa. — Bemerkenswert sind überdies Hasses Hinweise auf die Rondoform (so »*Soliman*« III 6: Minorebeginn von Satz II) wie auf die Rondomelodik (ebenda I 11 u. a.).

² S. S. 141. Das Schema: a [1. Vierzeiler] | b [Vers 5/6] | a | c [Vers 7/8] | a¹ (= a verkürzt mit Schlußerweiterung); dabei hat a: 2 mal 8 Takte, b und c: je 10 Takte. Ähnlich ein »Rondo« Rinaldos in »*Armida*« (Nr. 16, Andantino espressivo, G $2/4$; Oboen/Fagott). In so schmuckloser, harmlos instrumentierter Gestalt wie in Glucks »*Che farò*« erscheint die lyrische Abart des kleinen Rondos bei Naumann oder Schuster nirgends.

³ S. oben die Bibliogr. — Ein engverwandter Ton klingt einige Jahre später in beliebten Singrondos des Singspiels an: in G. Bendas »*Walder*« (Andantino, Adur der Sophie: »*Selbst die glücklichste der Ehen*«), in Schusters »*Alchymist*« (Louisens: »*Träum' ich oder bin ich trunken*«).

⁴ Vgl. dazu Einsteins Referat zum Vortrag von Dr. L. Landshoff über Joh. Chr. Bach (ZfM IV 124). Für Schuster vgl. noch Beloselsky, *De la musique en Italie* (1778), S. 27.

Andante.

Violini.

Viole.

Selimo.

Basso.

Se mai ve-di il mio te-so-ro cal-ma oh

und

Dio que' dol-ci ra-i

3) der Reprisenarie usw.)¹. In einer späteren Schaffensperiode Nau-manns gewinnt die zweiteilige Anlage solche Bedeutung und All-gemeingültigkeit, daß die ihr folgenden Arien unbedingt zu den Hauptarten zu rechnen sind. Die Beispiele, die sich in den italie-nischen Fröhoperen finden, neigen — mit Ausnahme von »*Iper-mnestra*« IX — mehr oder weniger zum Liedartigen (wie es sich schon durch die Wahl eines Tripel- oder eines $\frac{2}{4}$ -Taktes andeutet). Trotz solcher Beschränkung bleiben noch genug Möglichkeiten offen

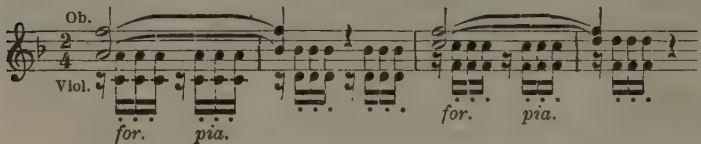
¹ Entsprechend sind die vielerörterten Arien des Graunschen »*Montexuma*« durch ein Beschränken auf das I (a, b) des Graun/Hasseschen fünfteiligen Arientyps entstanden.

sf p
 sì, che sa - rò, che sa - rò co-
 f p
 tr
 stan - - - te o - gnor.
 usw.

in formeller wie in inhaltlicher Hinsicht. Zuweilen ruft eine koloraturdurchsetzte Ausspinnung des Themas im zweiten Teil die Erinnerung an Grauns zweiteilige Form wach (Persane in »Soliman« III 6), zuweilen läßt eine zwischen A und B eingeschaltete Vokalüberleitung

an einen rudimentären Mittelteil denken (*»Armida«* I 11). Öfters bleibt das Ritornell weg. Dies letzte hängt mit der Ausnahme-stellung in dramaturgischer Hinsicht zusammen, die für Anwendung der zweiteiligen Form in Naumanns Jugendopern Voraussetzung ist: so ist eine Arie des Ulysses (*»Achille«* II 11) die kurze Bekräftigung einer unmittelbar vorhergegangenen Arie Achills, der erwähnte Gesang der Persane (der im Secco versandet) der lyrische Ausklang eines langgesponnenen, selbstherrlichen *Accompagnatos* (s. dies in Notenbeil. Nr. VI).

Die Rückführung des hier besprochenen Arientyps auf die einfachste Form (kleine zweiteilige Liedform) liegt in den beiden eng zueinander gehörigen *»Arietten«*¹ Rinaldos und Armidas in *»Armida«* II (Nr. 13 und 14) vor. Ist hier, rein äußerlich genommen, mehr als irgendwo in der Naumannschen *Seria* das echte kleine Liedformat erreicht, so passen sich doch gerade diese Miniaturstücke mit ihrer von Interjektionen durchsetzten, halb-ariosen Melodik, mit der in Seufzer und zitternde Sechzehntel gelösten Orchesteruntermalung:



der Bedeutung des dramaturgisch entscheidenden Abschnittes, in den sie gestellt sind, an.

Im geraden Gegensatz dazu ist eine Anomalie ganz anderer Art, eine große dreiteilige Koloraturarie der Ipermnestra (*»Sventurata invan mi lagno«* [Berl. Part.]), ein Hohn auf den dramatischen Zusammenhang. Im Interesse des *»Violino obbligato«*, der hier, einer besonderen venezianischen Liebhaberei entsprechend², eingeführt ist, hat sich das Vorspiel-Ritornell zu einer Art Geigenkonzert von 75 Takten Länge ausgewachsen, das das Gesamtmaterial der Arie (d. h. aller ihrer drei Teile) in freier Weise exponiert.

Der Hauptsatz eines *Da capo*-Schemas (vom ersten, aber auch vom zweiten Typ, und entsprechend auch für das A bzw. B einer zweiteiligen Arie gültig) setzt zuweilen frei rezitativisch ein, indem eine Anfangsphrase — womöglich auch durch langsames Tempo und Fermatenpause — von dem Folgenden epigrammatisch losgetrennt wird (sehr auffallend in *»Titus«* II 10).

Dadurch, daß ein solch langsames Anfangsglied zu einem selbständigen abgerundeten Gebilde sich erweitert, wird geradezu zu einer neuen zweisätzigen Form Anlaß gegeben. Einem (meist drei-

¹ Dies die Bezeichnung in der Berliner Partitur.

² Wiel, S. XXXIV¹.

teiligen) Liedsatze von langsamem Tempo, im allgemeinen auch von Tripeltakt, wird ein stark kontrastierendes, lebhaftes Allegro in geradem Takt als eigentlicher Hauptsatz nachgeschickt. Die mittlere Partie von II bzw. die Vokalüberleitung zwischen A und B dieses meist zweiteiligen Allegros erhält auf die Art eine eigenartige Betonung, daß sie das Hauptthema des ersten Satzes oder eine Phrase aus jenem nochmals in die Erinnerung ruft, diese Reminiszenz dem schnellen Haupttempo (♩ statt ♩) und der geradzahligen Taktart einordnend sowie dem andersartigen Charakter des zweiten Satzes anpassend. Es tritt dann — besonders für den Fall, daß das Hauptthema von I selbst wiedererscheint, und daß dieses bereits in I (auf Grund von dessen Dreiteiligkeit) zweimal erschienen war — zu den sich vermischenden formellen Eindrücken¹ derjenige einer rondoartigen Wirkung als der entscheidende. Dieser Formtyp, zu dem besonders Piccini angeregt hat², gewinnt in den achtziger Jahren, oft mit der Bezeichnung »Rondo« selbst auftretend, zusehends an Wichtigkeit (Sarti, Mozart, Cherubini)³: Naumann hat das »große Rondo« — jener Typ mag wegen seiner stets hochdramatischen und virtuosen Zuspitzung so bezeichnet werden (im Gegensatz zu dem früher erwähnten einfachen »kleinen Rondo« mit seiner entweder singspielhaft heiteren oder einfarbig lyrischen Nutzenanwendung) — zuerst in einer an Rinaldo gerichteten Arie des Ubaldo versucht (»Armida« I 16 [Nr. 9])⁴. Es findet in seiner späteren Schaffenszeit einen Meister an ihm⁵.

Die zuletzt gegebenen Beispiele lehrten, daß durch Lostrennung eines Formgliedes, durch Verengung, Ausweitung neue oder scheinbar neue Gebilde entstehen, daß durch Modifikation in Einzelheiten, Kombination im großen die Typen ein stark verändertes Aussehen gewinnen. Das Bild, das eine Arie des Annius (»Titus« I 3) bietet,

¹ Das Schicksal eines im schnellen Tempo dem zweiten Satze eingeordneten Partikels des ersten langsamen Satzes kann ebenso eine im langsamen Tempo losgetrennte Anfangsphrase des ersten Teiles eines zweiteiligen Satzes (bzw. I A der Dal segno-Arie) bei ihrer Wiederkehr zu Beginn der Reprise haben, so »Ipernestra« IV und IX (vgl. Nr. 6 der »Entführung« Mozarts).

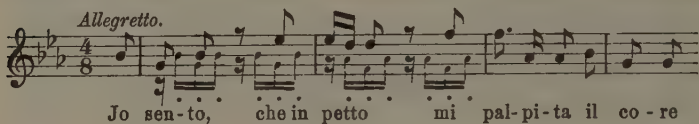
² Z. B. »Schiava« (1765) II 2; vgl. auch Abert, Mozart I 252. Die Charakterisierung und Terminologie bei L. Riedinger (Studien zur Musikwissensch. II 277) übersieht das Wesentliche: die (im Normalfall) obligatorische Rückbeziehung des Allegros auf die langsame Introduction, d. h. also die Gültigkeit des Ausdrucks »Rondo« für beide Sätze der Arie (s. dazu Mozart, »Titus« Nr. 23).

³ Vgl. R. Hohenemser, L. Cherubini (1913), S. 39.

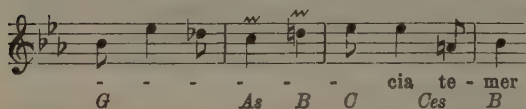
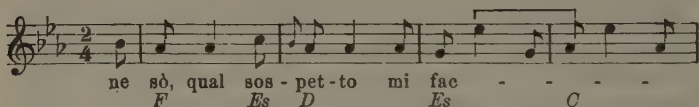
⁴ I. Andante con moto (= Introduction). II. Allegro, dreiteilig (das episodische b = Nachs. von V der Introduction, in das rasche Tempo einbezogen, modulierend).

⁵ Wohl besonders auch auf diese Form, nicht allein auf die zahlreichen, vielgesungenen kleinen Rondos Naumanns bezieht sich die Charakteristik im Journal d. Lux. u. d. Mod. 1793, S. 650: »... Naumann: süßer inniger Gesang, schöne Begleitungen, erster und fast einziger Componist für das Singrondo.« — Vgl. auch Hiller über die »Cora«, unten S. 273².

zeigt dagegen die Übertragung eines Formtyps mit allen Einzelheiten des Grundrisses auf ein ihm von Haus aus wesensfremdes Gebiet. Die Form der *Dal segno*-Arie stellt sich hier in den Dienst der niedlicheren Gefühle einer Nebenperson, erfüllt sich mit einem sentimentalischen Geist, ersetzt die dieser Form sonst unentbehrlichen Koloraturen durch synkopische Melismen (—), gewinnt durch Liedton, durch pausendurchsetzte Sechzehntel und Bläserdrücker der Begleitung (vgl. die »Arietten« der »*Armida*«!) einen eigenartigen Mischstil:

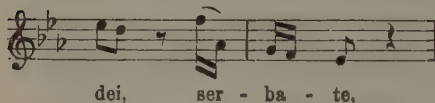
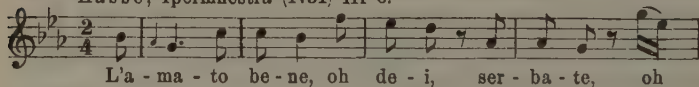


und:



Zu erwähnen wäre, daß auch Hasse gelegentlich zu verwandten Mischungen greift, wenn eine *Secondarier*-Arie innerhalb des dramatischen Gesamtbildes besonders belichtet werden soll, so in *Elpinices* reich instrumentiertem (Ob./Fl./Hörn.):

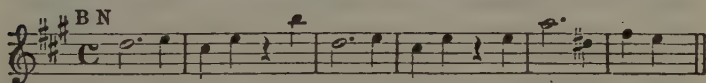
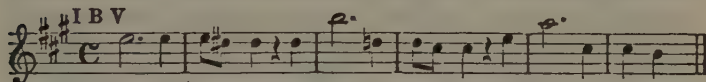
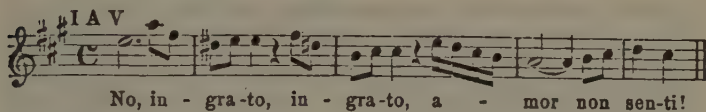
Hasse, *Ipermestra* (1751) III 6.



In dem vorhin erwähnten »großen Rondo« kommt in besonders faßlicher Weise eine Haupteigenschaft der Naumannschen Arie zu ihrem Rechte, nämlich die Variation bestimmter musikalischer Phrasen, das Bestreben, innerhalb eines, wenn auch weit gedehnten, so doch außerordentlich klaren Grundrisses, den auf Grund des Schemas wiederkehrenden Momenten jedesmal eine neue Färbung zu geben

und so einem textlich wie musikalisch einfachen Grundstoff eine vielseitige Durchleuchtung zuteil werden zu lassen. Von selbst ergibt sich dabei, daß die wiederholenden Teile und Abschnitte nicht mehr in dem Maße wie früher der Ort für Sängerfreiheit sind, daß das Verzierungs Wesen seinen Weg gewiesen erhält.

In den lyrischen, liedmäßigen Arien mag dieses Variieren im kleinen zuweilen fast wie musikalische Spielerei anmuten, in den großen dramatischen Hauptstücken, besonders in den dafür ergiebigen Dal segno-Arien, ist es das hauptsächlichste, schon in der Erstlings-Seria Naumanns bewußt ausgenutzte Wirkungselement. Siehe z. B. »Achille« I 2:



Hier spricht sich die Liebe zum Detail, die das Naumannsche Schaffen überhaupt kennzeichnet, sein Eingehen auf die Anregungen der großen Neapolitaner, aber ebenso des Tartinischen Instrumentalstiles¹, sehr deutlich aus. Dieses Variieren kommt um so mehr zur Geltung, als es, wie schon gesagt, in äußerst übersichtliche Konstruktionen eingezeichnet ist.

Ist die metrische Mannigfaltigkeit im großen und kleinen, die Hasses Arie auszeichnet, vereinfacht, so ist an Stelle der in Ausdehnung und Grundrißzeichnung ziemlich stereotypen, durch die Art der Ausgestaltung freilich immer wieder neu erscheinenden Hasseschen Arie² eine größere Zahl klar geschiedener Grundformen getreten³. Fast umgekehrt als für Hasse ist für Naumann bei weit

¹ Man denke an die Auszierung einer einfachen Phrase bei ihrer Wiederkehr an metrisch entsprechender Stelle.

² Bei Hasse erscheint immer wieder die erwähnte fünfteilige Form. Nur selten treten dreiteilige Schemen auf (s. o.).

³ Von der Ausweitung des Hasseschen Schemas im Sinne der Neuneapolitaner (Dal segno-Arie) angefangen bis zum echten kleinen Lied, wie es Hasse

verschiedenartigeren, voneinander getrennten Formmöglichkeiten, das liedmäßig Straffe der durchgängig gültige Gesichtspunkt, ein Fortschreiten auf dem Wege zu einer einfach periodisierenden Gestaltungsweise, wie sie zu jener Zeit gerade von den jungen deutschen Opernkomponisten erstrebt wurde.

Neben der Ökonomie, dem formalen Ebenmaß¹, das schon in den Arien des »Achille« auffällt, ist es besonders der orchestrale Teil, der an der Naumannschen Opernarie überrascht.

Von vornherein ist dabei zu berücksichtigen, daß die Herausmeißelung von Grundtypen der Arie auch auf den instrumentalen Teil mit Bezug hat, daß also, wie eine bestimmte melodische Sprache, so auch eine bestimmte Instrumentations- und Satztechnik den Bedürfnissen einer jeden Arienform entsprechen muß. Für den ersten Typ ist ein vielfach konventionelles Aussehen auch von dieser Seite her zu beobachten: die Besetzung von Oboen und Hörnern (in Verbindung mit den Streichern), die nur auf einzelne Partien bezügliche, schlicht chorische, rein äußerlich dynamisch verstärkende oder füllende, registermäßige Führung der Bläser, ein gewisses Kraftprotzentum im Tutti, ein Schielen nach der Cembalohilfe im übrigen bezeichnet hier die ursprüngliche und durchschnittliche Behandlung². Der zweite Typ geht, seiner Gesamthaltung entsprechend, schon in der Besetzung zunächst vom ersten Typ aus. Aber ein erhöhter Farbenreichtum, eine gesteigerte Elastizität und harmonische Fülle, eine gelöstere Haltung der Bläser machen sich geltend. Je mehr diese dreiteilige Arie sich in den Dienst des Liedmäßigen stellt — dasselbe gilt auch für den entsprechenden zweiteiligen Typ — desto mehr erweist sich die schematische Verbindung Hörner/Oboen als ungeeignet: für die Oboen treten gern die Flöten ein; bald verbinden sich mit den Streichern allein die Flöten, seltener bloß die Hörner (das »Rondo« in »Ipermestra« III 4)³ oder ausschließlich Oboen (»Soliman« II 1 und 3). Schließlich genügen die Streicher überhaupt: ein Fall, der — ganz anders als in der Hassezeit — liedmäßige oder liedähnliche Gestaltung voraussetzt (»Soliman« II 2; I 7 [Beispiel auf S. 200]).

Aber gerade an solchen nur von Streichern begleiteten Arien oder Arienabschnitten ist das Wesentliche an Naumanns Behandlung der Streicher zu erkennen: der äußerst flüssige, nie dürre, aber auch nie überladene, meist geradezu kammermusikalische Satz, der

zwar im Thematischen, aber nicht bis in alle formalen Konsequenzen hinein gewagt hat.

¹ Vgl. das Urteil des Fürsten Beloselsky (Mag. d. sächs. Gesch. 1787, S. 504 ff.).

² Der schematische Charakter wird gesteigert dadurch, daß der Mittelsatz — besonders im Fall der Kontrastierung — nach alter Art meistens nur von den Streichern begleitet wird.

³ In der Hassezeit ist dies Partiturbild dagegen häufig. Freilich werden dabei Oboen als Geigenverstärkung oft vorausgesetzt.

Naumann auch über Joh. Chr. Bach erhebt (von anderen Neapolitanern ganz zu schweigen)¹, und der ihn bis in viele Einzelheiten hinein² als einen Schüler Tartinis, aber auch als Freund Leoscher Partituren³ kennzeichnet.

Ein primitives Akkompagnieren aller Streicher in Achteln etwa — bei Hasse häufig (s. besonders »*Ipermestra*« 1751) — ist bei Naumann eine Ausnahme. Wird es für ein Paar Takte eingeführt, so ist es — im Sinne Webers und Wagners — von dramatischer Spannkraft erfüllt (Notenbeil. Nr. III). Auch ein plötzliches Erstarren zu rein dreistimmigem Streichersatz gibt es nur bei textlichem Anlaß, so »*Ipermestra*«, Arie III:

I. Viol.
mi sen - - to in o - - gni

Allegretto.

II. Viol.
Viola u. Cello

ve - - nail san - gue, oh dio, ge - lar

8

Die erste Geige beschränkt sich mit Vorliebe darauf, die Hauptpunkte der oft stark figurierten vokalen Kurve festzulegen, ihren Gang in rhythmisch belebter Weise nachzuzeichnen und zu umspielen. Von einem scheinsynkopisch sich wiegenden Auf und Ab der melodieführenden ersten Geige läßt sich in der öfters erwähnten Sextusarie die interjektionsmäßig ansetzende Singstimme tragen (Notenbeil. Nr. II)⁴. In noch freierer Art wird der melodische und harmonische Kern des Vokalpartes in der ersten Geige eingefangen durch klavieristisch akkordzerlegende und von Nebennoten durchsetzte Triolenumspielung im Staccato (»*Soliman*« II 4) oder Legato (ebenda III 4 [Notenbeil. Nr. IV]). Das im letzten Falle zu beobachtende Pausieren auf das erste Achtel oder Sechzehntel⁵ wird vor

¹ Vgl. Abert, Mozart I 246.

² Auf Tartini geht u. a. das häufige Anreißen mehrgriffiger Akkorde im Geigenpart innerhalb der Jugendopern.

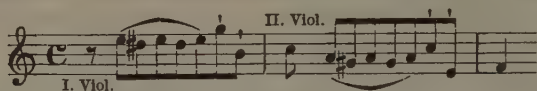
³ S. dazu Rochlitz, Für Freunde d. Tonkunst IV (1832), S. 183 u. o. S. 24; vgl. Abert, Jommelli, S. 117.

⁴ Vgl. dazu den 2. Traëtta-Band der DTB, S. 84.

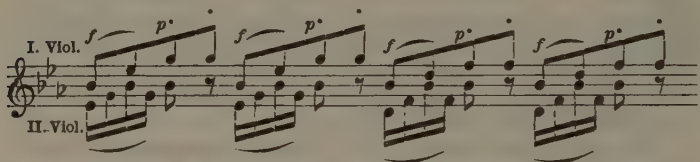
⁵ In schwerfälligerer Anwendung schon bei Traëtta öfters zu finden; zuweilen auch bei Hasse (»*Titus*« II 6).

allem den lyrischen Stücken der Opern dieser Periode allmählich geläufig (»Soliman« II 7; »Armida«: »Arietten«). Ganz buffomäßig wird auch bei Naumann einmal ein selbständiges Motiv in der ersten Geige durchgeführt (»Ipermestra«, Arie III).

Das Streben nach selbständiger Führung der Mittel- und Unterstimmen ist schon im »Achille« deutlich zu bemerken. Die zweite Geige wird der ersten ganz im Sinne Tartinis fast gleich geordnet¹ durch akkordliche Verschmelzung (Aufteilung mehrgriffiger Akkorde), viel Imitation und Wechselspiel, z. B. in der Schlußarie von *Titus* I:

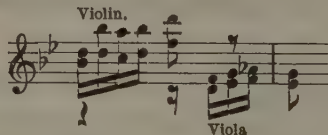


Bereichert durch die Anregungen des Buffo-Orchesters (Piccini, Paisiello) und durch die Tartinische Schule geigentechnisch aufgeklärt, hat Naumann die Jommellische Idee der untermalenden Geigen aufgenommen und ausgebaut. Daher die Vielfarbigkeit der Begleitmotive, die ganze Sätze oder Satzteile beherrschen², so »Armida« Nr. 18:



Von den lärmenden, äußerlich glänzenden Passagen der Neuneapolitaner (so ausnahmsweise »Achille« I 6; »Titus« II 3) weiß Naumann nicht viel.

Wie die zweite Geige erfährt auch die Bratsche (wenn sie auch lange Strecken hindurch mit dem Baß wörtlich oder in einem harmonisch ergänzenden Intervall zusammengeführt wird) von vornherein eine besondere Beachtung: für den Bratschisten Naumann etwas Selbstverständliches. Schon äußerlich auffallend ist die häufige Teilung der Bratsche, die die verschiedensten Möglichkeiten bietet. Unter ihnen besonders beliebt ist ein Wechselspiel von der Art (»Titus« III 1):



¹ Auch das ist bezeichnend, daß das einfache »col I. Viol.« immer mehr durch ein Mitgehen in der Unteroktave ersetzt wird (s. Beispiel auf S. 201).

² S. auch Notenbeil. Nr. II.

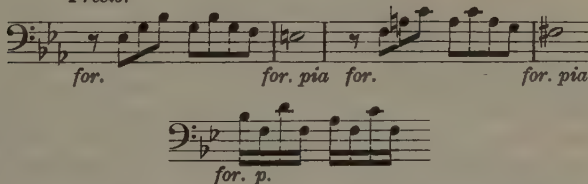
Zu »rhythmischer Ergänzung«¹ löst sich die Bratsche als zart seufzende Gegenstimme in dem ungewöhnlich elastischen Satz von Selims Adur-Rondo (Beisp. auf S. 201). Ihrer Hauptaufgabe aber, dem Satz des Streichergewebes eine klangsatte und zugleich gelockerte Füllung zu geben, kommt sie nach mit akkordlichen Wendungen verschiedener Art, in Ergänzung des untermalenden Figurenwerks der Geigen, z. B. »Achille« II 14:



Es liegt in alledem ein Hauptanzeichen für die Zurückdrängung des Cembalos, die schon weit gediehen ist.

Der Baß begnügt sich nur selten für eine längere Strecke mit einfachen Fundamentschritten. Schon in den meisten Arien des »Achille« ist er durchaus als »Streicherbaß« gegeben. Langweilende Trommelbässe (so »Achille« II 3) sind bei Naumann etwas Seltenes. Er läßt selbst in die Baßführung der Dal segno-Arie sehr bald Züge eines neuen beweglicheren, von der Buffa beeinflussten Instrumentalstiles eindringen, so »Titus« II 5 und II 6:

Presto.




Bald tritt der Baß rhythmisch ergänzend auf (Notenbeil. Nr. V), bald tritt er mit einer eintaktigen Wendung in imitatorische Beziehung zu Bratsche oder Oberstimme. Die auffällige Anwendung der letztgenannten Manier zu Beginn der Arien-Mittelsätze — in Naumanns »Titus« besonders häufig — geht auf Hasse zurück².

Die Bläser treten immer paarweise auf, meist in Verselbständigung eines jeden der beiden Instrumente. Das Hauptelement bilden, wie schon gesagt und wie es gegen 1770 als selbstverständlich gilt, Oboen und Hörner. Die einfachsten Fälle sind: das bloße Mitgehen der Oboen »col I. Violino«, womöglich mit Beschränkung auf die Ritornelle (»Achille« II 4), eine archaische Wirkung³; der chorische

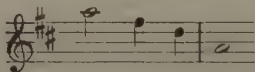
¹ Vgl. auch B. Ziegler (a. a. O. S. 49) mit Bezugnahme auf Tartini. S. übrigens auch das echt Tartinische rhythmische Verhältnis von 1. Geige zu Unterstimmen in Notenbeil. Nr. VI (Beginn).

² Z. B. Hasse, »Soliman« I 8.

³ Vgl. auch Hasse, »Titus« III 11.

Zusammenschluß von Oboen/Hörnern für einzelne Stellen der Arie. Dies letzte betrifft in der Hauptsache rein orchestrale Einschnittstakte bei Periodenschluß, kurze Einwürfe rhythmischer Art  (*»Solim.«* III 3), Unterstreichen eines plötzlich auftauchenden alla Lombarda-Rhythmus (*»Ipermn.«* III), Tuttiwirkungen innerhalb des Ritornells. Es ist dies die primitivste Art der Bläserverwendung¹. Nach dem *»Achille«* und zumal außerhalb des Bereichs der Dal segno-Arie zeigen sich Hörner und Oboen im wachsenden Maße auf Gegensätzlichkeit und Alternieren eingestellt. Im Zusammenhang mit der Kantabilität, die die in der Ausdehnung beschränkteren Formtypen gewinnen, und zugleich mit dem Auftreten von Formarten wie dem lyrischen Rondo werden in zart ansetzenden Sextolen oder Triolen (Notenbeil. Nr. V), in Liedpartikeln die Legatowerte des Horns entdeckt, wird ein weiter Abstand von der überlieferten trompetenmäßig robusten Anwendung des Horns erreicht².

An Stelle der Hörner der Verbindung Hörner/Oboen, treten bei Naumann wiederholt die Trompeten, in malerischem Sinne (*»Achille«* I 6: *»Fra l' ombre un lampo solo«*), aber auch zu dekorativem Zweck³, so am Schluß von *»Achille«* I (Arie des Teagenes). Ebenda werden die Trompeten übrigens auch zur Piano-Imitation eines Taktmotivs:



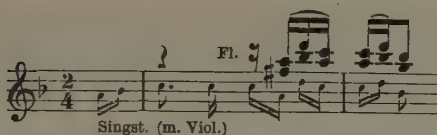
herangezogen.

Wie für die Hörner die Trompeten, so können für die Oboen die Flöten eintreten. Es betrifft, wie schon angedeutet, zarte oder feierliche, dem Liedmäßigen nahestehende Ariengebilde. In Selims Liebesgesang (Notenbeil. Nr. V) sucht die Flöte bald an die Geigen, bald an die Hörner Anschluß. Sie verlegt sich hier, wie in einigen anderen Fällen, überdies auf ein liebevolles Hervorheben gefühlbetonter Begriffe, auf zartes Unterstreichen einer dem Vordersatz gegenüber gewichtigeren Nachsatzphrase (bzw. einer Phrasenwiederholung). Die Wirkung wird meist durch zwanglos auftaktige Einführung gesteigert, so *»Titus«* III 11:

¹ Die an sich ebenfalls billigen Haltetöne führt Naumann im *»Solim.«* (II 4) mit Hilfe dynamischer Unterscheidung und durch wechselseitiges Einsetzen von Hörnern u. Oboen zu besonderer Wirkung.

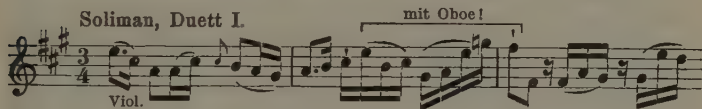
² Eine Vorahnung bei Hasse im *»Solim.«* III 2 u. 6. — Von Bedeutung ist, daß im *»Titus«* das Fagott nicht nur in verschiedenen Arien ausdrücklich notiert ist, sondern überdies in einigen Fällen für das Horn eintritt. Die elastische Verwendung in Annios Arie I 3 geschieht im Sinne des *»Orchesterpedals«* oder (bei zwanglosem Verschmelzen mit den Oboen) in der gleitenden Art, die aus Mozarts Cherubingesängen bekannt ist; eine Methode, die Naumanns Instrumentationskunst später (so schon *»L'ipocondriaco«*) auch im Horn befolgt.

³ Aus dem gleichen Grunde kann eine dritte und vierte Bläsergattung verstärkend auftreten (*»Titus«*, Schlußarie von I; Hörn./Flöt./Fag./Ob.: alle zu 2).

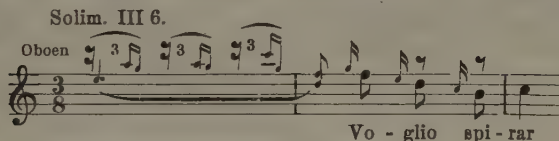


Dies Verfahren — es wird bei Hasse zuweilen schwach angedeutet (so »Achille« III 5) — sollte später in der Behandlung der Holzbläser durch Naumann eine besondere Rolle spielen.

Wenn dann auch die Oboe sich solche Manieren aneignet:



wenn sie die pausendurchsetzte Triolenumspielung nach Geigenart aufgreift zu einem ornamentalen Wechselspiel mit der Singstimme:



so ist das eine Vorbereitung des »Cora«-Stiles.

Von Einzelheiten wäre das von Jommelli her bekannte beliebte Verschmelzen von Oboen und Bratschen zu erwähnen (»Armida« Nr. 9; »Ipermn.« XI).

Die zeitliche Zugehörigkeit der Naumannschen Opern zu einer stark instrumental fundierten neuen Richtung beweist das Partiturbild der Arien und — um es bereits hier zu sagen — das Orchesterbild im allgemeinen schon äußerlich durch den Reichtum an Vortragsanweisungen und dynamischen Zeichen¹. Crescendo² wie, im Ausnahmefall, auch Diminuendo³ tauchen auf, nicht für breite Spannungen, sondern innerhalb kleinster Abstände. Es gibt einen kleingliedrigen pointierten Wechsel zwischen *f* und *p* (besonders in »Soliman«, »Armida«), Forteschläge auf die letzte Taktzeit, *sf* und *fp* für einen wichtigen Baßfundamentton, für einen synkopischen Einsatz der Geigen (Notenbeil. Nr. III), noch innerhalb eines »sotto voce« wird ein *p* verlangt (»Titus« I 3)⁴. Auffällig

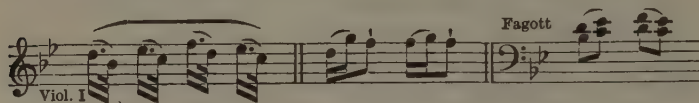
¹ Doch darf auch hier — neben Jommelli, Traëtta, Piccini—Hasses Vorbild nicht übersehen werden (siehe z. B. seinen »Soliman« II 11).

² Bereits im 5. Takt der »Achille«-Ouvertüre steht ein »crescen-«, das vom »pia-« nach vier Takten zum »for-« führt (Mannheimer »Walze«).

³ »Soliman«, Duett.

⁴ Die dynamische Regulierung der Orchesterstimmen untereinander ist zum Teil durch das Verhältnis, in dem das Orchester zur Singstimme steht, bedingt, durch die Notwendigkeit, sich dieser anzupassen, worauf schon der junge Naumann sehr hält.

genau ist in den autographen Partituren die durchaus dem Tartinischen Beispiel folgende Bezeichnung der Stricharten und in Verbindung damit der Phrasierung (häufig Bindebögen in Holzbläsern und Singstimme), wie schon die bisher gegebenen Notenbeispiele erkennen lassen, siehe z. B. noch »*Armida*« Nr. 21:



Der Arie gilt zunächst das Hauptinteresse des Komponisten (»*Achille*«!). Schon mit dem »*Titus*« aber ist es offenbar, in welchem Maße Naumann entschlossen war, sich gerade im Rezitativ von neuneapolitanischer Bequemlichkeit fernzuhalten. Es zeigt sich nicht nur darin, daß dem Accompagnato ein weiter Spielraum gelassen wird, daß die verschiedenartigsten Accompagnato-Möglichkeiten auskosten werden (besonders Dialoge [s. schon »*Achille*«] und gegensätzliche Arten des Ombratyps [»*Soliman*«]), sondern fast noch auffälliger in der Behandlung des Seccos selbst.

Je mehr das Accompagnato an äußerer oder innerer Bedeutung und Wirkungskraft gewinnt, Richtungspunkte für den dramatischen Ablauf gibt, um so mehr muß ohnehin das zu ihm in Beziehung tretende Secco seine von Haus aus neutrale, wortverschlingende Haltung aufgeben. In der Führung der Singstimme zwar ist auch bei Naumann ein gewisses Verflachen gegenüber Hasse nicht zu verkennen. Naumann setzt mit seiner Opernproduktion in einer Zeit ein, die weniger pathetisch fühlte. Die weiten Intervallschritte, die Pausen und klaren Interpunktionen werden eliminiert zugunsten einer flüssigen, ungebrochen parlandomäßigen Linie. Man vergleiche:

Hasse, *Titus* (1. Fassung) I 1.

Sextus.

Vi - tel - lia, as - col - ta: ec - co io t'apro il mio cor


Naumann

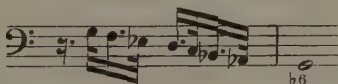
Vi - tel - li - a, as - col - ta: Ec - co io t'apro il mio
G Fis

cor. Quan - do mi tro - vo pre - sen - te a te,

Dafür wird aber die modulatorisch bewegliche Haltung des Basso continuo — bei Hasse eine Ausnahme — zur Hauptsache. Die

Ruhe des Hasseschen Basso continuo geht verloren. Gerade in der Art, wie die Harmonik sich dem Auf und Ab des Dialogs anpaßt, ist die im Ductus der Singstimme nicht selten vernachlässigte Textausdeutung gegeben. Besonders gewinnen Sekundakkord und Trugschluß an Bedeutung. In demselben Maße schwindet die gewöhnliche Kadenz, die in Hasses breiter deklamierten Rezitativen als Zäsur innerhalb ausgedehnter Rezitativabschnitte gute Dienste leistete. Nur die häufige Benutzung von Halbschluß und phrygischem Schluß bei Fragen ist beiden gemeinsam.

Eine Eigentümlichkeit des Hasseschen Seccos hat Naumann wie kein anderer aufgegriffen und selbständig weitergebildet, was schon für die Naumannschen Oratorien von Kamieński festgestellt worden ist¹: die lineare Festigung des Secco-Basses. Es zeigt sich das nicht nur in einzelnen Figuren oder malenden Bemerkungen. Bei Naumann erscheint vielmehr überdies schon vom »Achille« an (Teagene solo II 14) auch die entwickeltste Form der Basso continuo-Benutzung: einem Secco-Abschnitt liegt ein bestimmtes kurzes Modell zugrunde (im »Achille«: ♩ ; 5 mal erscheinend)², ein Typ, den Hasse erst in seinen Spätwerken im Umriß festgelegt hat³, und für den die Buffa charakteristische Beispiele gab⁴. Wenn im »Titus« II (Sz. 2/3) das erregte Schrittmotiv des Accompagnatos:



beim Übergang ins Secco beibehalten wird, so wird es deutlich, daß bei motivischer Vereinheitlichung eines Secco-Abschnittes geradezu eine Übertragung der Methode des Accompagnatos auf Secco-Boden vorliegt⁵.

Bei der Betrachtung des Naumannschen Accompagnatos oder Obligatos ergibt sich als wesentlicher Unterschied vom Cembalo-Rezitativ die scharfe Scheidung ganz unbegleiteter Rezitation und motivisch gefestigter, rein instrumentaler Taktgruppen, wie das für diese Formart bei den Italienern charakteristisch ist. Von den daneben in Betracht kommenden konventionell einfachsten Requisiten des

¹ A. a. O. S. 250.

² Vgl. auch den Monolog Solimans zu Aktbeginn (III 1), in dem der Tod Selims beschlossen wird (hier 5 mal das beliebte jambische Motiv als »Secco-Motiv«). Beim Auftritt Ösmins beschränkt sich dann bezeichnenderweise das Cembalo wieder auf einfache Akkordstütze.

³ Vgl. Kamieński, S. 250. Ein Opernbeispiel: Hasse, »Titus« (2. Komposition) Schluß II (Vitellia, Soloszene): ein Oktavschleifer von 32stein, 3 mal.

⁴ Z. B. Galuppi, Marinari (1765) II 6 und III 4. — In Bachs »Temistocle« findet sich übrigens nicht ein einziger Fall von Basso continuo-Bewegung.

⁵ Daher bei Hasse am deutlichsten bei einer in sich geschlossenen »Licenza« vorgezeichnet, z. B. »Ipermnestra« (1751).

Accompagnato-Orchesters, den die Rede stützenden gehaltenen Akkorden (Übertragung der Cembalo-Akkorde), dem besonders bei den Franzosen beliebten Tremolo macht Naumann einen sehr sparsamen Gebrauch. Während das Tremolo nur im malenden oder exzitierenden Sinne, der Halteakkord als ruhevolles Einschießel und Bindemittel verwandt werden, wird ein kurzes Modell von jambischem Rhythmus — von Haus aus ebenfalls konventioneller Art — zuweilen innerhalb eines längeren Rezitativabschnittes vorherrschend (wie schon für das Secco festgestellt wurde)¹. Solche jambische Orchesterschläge werden dann geradezu gleichwertig mit irgendeinem anderen, für das Accompagnato wesentlichen Orchestermotiv. Unter diesen für den Orchesterpart des Accompagnato wichtigen Motivtypen sind zu erwähnen: einmal Unisonomotive, die einer alten Tradition entsprechen², bei Naumann freilich selten werden; dann ein in Imitation und Engführung sich ergehendes Modell (> *Titus* < I 13), eine archaische Bildung, die für Naumann später zusehends an Bedeutung gewinnt³.

Der natürlichste Fall des Accompagnatos ist, daß es widerstreitende Gefühle oder Vorstellungen zur Voraussetzung hat. Selten, höchstens in einem enggedrängten und zugleich auf scharfe Kontraste hin entworfenen Accompagnato gibt es hier eine reine Scheidung verschiedener, motivisch voneinander unabhängiger Glieder (Trennung durch authentische Kadenz!), so > *Armida* < Nr. 14. Im Durchschnitt stehen die einzelnen kurzen Distinktionen, in die ein solches Accompagnato mehr oder weniger deutlich zerfällt, motivisch im engen Zusammenhang: mehrere Motive kämpfen miteinander, von denen schließlich eins die Oberhand gewinnt, oder ein Motiv ist das vorherrschende und kehrt fast rondoartig wieder, von Zwischenmotiven, mindestens von einfachen Orchesterschlägen und bloßer akkordlicher Stütze abgelöst.

Die Hauptrolle spielt ganz allgemein das Verfahren des Variierens, der linearen Abwandlung und des harmonischen Umfärbens eines Motivs: ein Verfahren, das schon in der Arie angewendet, jetzt aber psychologisch vertieft wird.

Der seltene Fall, daß das Accompagnato auf eine einheitliche Gefühlsbasis sich gründet, also, mit einem Motiv sich begnügend,

¹ Naumann schreibt jedoch kein Rezitativ, das aus Rücksicht auf das dramatische Tempo sich durchaus auf Akkordschläge, Halteakkorde und Tremolo beschränkt und wie ein ins Orchester übertragenes, einfaches Cembalo-Rezitativ aussieht (so Hasse, > *Soliman* < II 10 und III 6 z. B.).

² Ein ausschließlich auf das Unisono gestelltes Accompagnato z. B. bei Hasse, > *Soliman* < II 3. Solche Fälle sind bei Naumann meist Zeichen flüchtiger Arbeit (so > *Titus* < III 7).

³ S. S. 339. — Der bei Hasse sehr beliebte Skalenschleifer spielt bei Naumann keine Rolle; noch weniger eine Folge von gebrochenen Akkorden oder von dem Tremolo der Geigen zugewiesenen Skalengängen, in der äußerlich theatralischen Art Joh. Chr. Bachs (> *Temistocle* < III 5). Es hängt das wiederum mit Naumanns Orchestertechnik zusammen.

auf Variationstechnik verzichten kann, liegt in der enggefaßten Soloszene der rachedurstigen Armida vor (Furienanrufung, Nr. 17).

Exposition:

darauf: α (einen ganzen Ton höher gerückt) wie β , je einmal wiederkehrend (durch Rezitation getrennt!)¹.

Ein Mischtyp, der sowohl von dem Sichbeschränken auf ein Motiv, wie dem freien Wechsel mehrerer Motive, wie endlich dem Nebeneinander motivisch kontrastierender Abschnitte gestreift wird, ist in dem Dialog Persane/Selim gegeben (>Soliman< I 11): der Introduction eines Liebesduetts.

Exposition:

Adagio.

Der erste Abschnitt des Dialogs wird beherrscht von Motiv α und jambischen Zwischenschlägen. In einem zweiten Abschnitt aber, der vom ersten durch eine normale Kadenz geschieden ist (h I), beruhigt sich Motiv α bei noch dreimaligem Erscheinen immer mehr, zuletzt:

¹ Es liegt übrigens eine Kombination zweier Motive der anschließenden

und wird von zarten Achtel- und Sechzehntelwendungen verdrängt (zuletzt lombardisch), die in freier Umbildung aus β und γ abgeleitet sind.

Daß Naumann prinzipiell das Motivzitat den darauf bezüglichen Worten vorausgehen läßt, ist nichts Besonderes. Auffallend aber ist (wie schon aus den skizzierten Beispielen zu erkennen war) seine ausgesprochene Vorliebe für eine Orchestereinleitung, d. h. es genügt Naumann nicht, mit dem unmittelbar auf die Anfangsworte sich beziehenden ersten oder hauptsächlichsten Accompagnato-Motiv einzusetzen (so ausnahmsweise »*Titus*« III 4), er gibt vielmehr eine ausführliche Motiv- oder Themenexposition, was geradezu eine Voraussetzung des früher erwähnten motivischen Zerspaltes innerhalb des Rezitativs ist (s. o. das »*Armida*«-Beispiel!).

Naumanns Accompagnato steht damit dem Accompagnato Grauns, Jommellis, Traëtts näher als demjenigen Hasses. Für das Variieren und Färben eines Accompagnato-Motivs hat Naumann bei Hasse viel gelernt. Für Hasses Neigung, das Accompagnato möglichst aus dem Secco unmittelbar herauswachsen und es in ihm wieder verschwinden zu lassen, aber hatte Naumann von Haas aus wenig übrig (s. dafür erst »*Armida*« I 1/2). Freilich stimmt seine Art der Accompagnato-Einleitung auch mit derjenigen, die bei Traëtta öfters vorkommt, nicht ganz überein: in einem Naumannschen Vorspiel wird man kaum einen einzigen Takt finden, der nicht späterhin im Verlauf des Rezitativs wieder Anwendung findet¹.

Besteht die Exposition aus zwei stark gegensätzlichen, in sich gefestigten Themen (entsprechend den dramatischen Antrieben des betreffenden Accompagnatos), so wird es klar, daß bei der Expositionsmethode eine Verquickung von dramatischer und musikalisch-formaler Zweckmäßigkeit vorliegt, daß die letztere der ersteren womöglich vorangestellt wird: das Vorspiel-Ritornell des großen neapolitanischen Arientyps mit seinen zwei kontrastierenden Themen ist auf das Accompagnato übertragen worden. Die Ombraszene der Persane im »*Soliman*« (III 6) zeigt es deutlich (Notenbeil. Nr. VI):

Exposition. 1. Thema: Tutti, jambischer Rhythmus (α); 2. Thema: Klage der Solo-Oboe (β). In dem ersten Abschnitt, der durch Kadenz abgeschlossen wird, ist das Accompagnato ganz auf den Gegensatz des jambischen Rhythmus von α und des Vordersatzes von β gestellt. In einem zweiten Abschnitt aber gewinnt durchaus das lyrische Thema der Oboe die Oberhand.

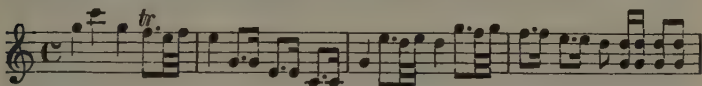
Dies Beispiel interessiert auch noch in anderer Hinsicht. Es weist mit seiner halbbariosen Haltung deutlich genug auf den Ein-

Arie vor: α ist eine Einschnittswendung des ersten Teiles der Arie, β ist die Schlußwendung von deren Vorspielritornell.

¹ Vgl. dagegen den viel unökonomischeren Traëtta, s. dazu den 2. Traëtta-Band der DTB.

druck, den dem jungen Naumann Traëtts »*Armida*« (II 1) und Glucks »*Orfeo*« (»*Che puro ciel*«) gemacht hatten¹. Wie hier die Oboe, die Sprache der Sehnsucht redend, für die Singstimme eintritt: das sollte — mit dem oben (S. 211) Gesagten zusammengekommen — für die Holzbläserbehandlung bei Naumann später richtunggebend werden. Es findet sich innerhalb der italienischen Frühopern dazu kein Gegenstück, weder in den vokalen, noch in den rein instrumentalen Formen.

Bei den rein instrumentalen Formen haben wir es (der italienischen Norm gemäß) mit Sinfonien und Märschen zu tun. Von den Märschen hat derjenige des »*Soliman*« (I 4 [Notenbeil. Nr. VII]) eine gewisse Bedeutung: es ist fast die einzige Stelle der Oper, wo es deutlich auf Lokalkolorit abgesehen ist². Ebenso charakteristisch ist der Franzosenmarsch in »*Armida*« I,



der die Geigen mit breitem Strich schneidig loslegen läßt und die französische Trio-Art reizvoll einführt:

Die Partiturd disposition der Ouvertüren gestaltet sich in den Ecksätzen annähernd so wie im Durchschnitt in den Ecksätzen einer Dal segno-Arie³, in den Mittelsätzen so wie in den Arien von kleiner, liedmäßiger Form⁴. Damit ist schon gesagt, daß die Ouvertüren sämtlich dem italienischen Schema folgen. Daß sie — durchweg als Konzertsinfonien entworfen — gefühlsmäßig und motivisch keinen Zusammenhang mit dem Drama selbst haben, kann nicht überraschen. Man merkt es deutlich, wie es dem jungen Komponisten recht eigentlich darum zu tun war, sich innerhalb des überlieferten Grundschemas

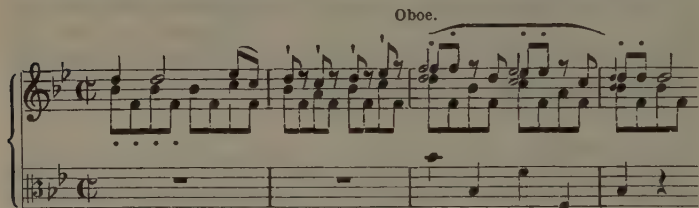
¹ S. dazu S. 375 u. S. 45. Vgl. Abert, DTÖ XXI 44a, S. XV.

² Das von Naumann benutzte Libretto bietet im übrigen dazu wenig Gelegenheit.

³ Ob./Hörn. (»*Achille*«, »*Titus*«), Ob./Tromp./Hörn. (»*Soliman*«, »*Ipermn.*«) Ob./Trombelunghe/Timpani (»*Armida*«).

⁴ Streicher allein (»*Soliman*«), Streicher/Flöten (die übrigen); in »*Armida*« treten überdies die Fagotte, in »*Ipermn.*« die Hörner dazu.

in den verschiedensten Gestaltungsarten zu versuchen. Gemeinsam ist ihnen die sprühende Ausgelassenheit in den Ecksätzen (besonders in den Schlußsätzen von $\frac{2}{4}$ - und $\frac{3}{8}$ -Takt), der concertinomäßige Einschlag im 2. Thema: Zeichen der Herkunft von der Buffo-Sinfonie; die mehr oder weniger energischen Ansätze zu einer Durchführung: Hinweise auf den Zusammenhang mit der norddeutschen Schule. Im einzelnen aber ist das Bild immer wieder ein anderes. Bald versteift sich der junge Meister beim 2. Thema auf Fünftakter (*»Soliman«*, 1. Satz) und auf Dreitakter (*»Titus«*, 2. Thema des 1. Satzes):

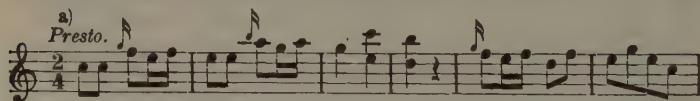


bald bringt er hier in moderner Weise eine normale Periode mit dynamisch verstärkendem Vortrag des Nachsatzes:



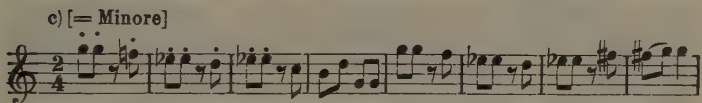
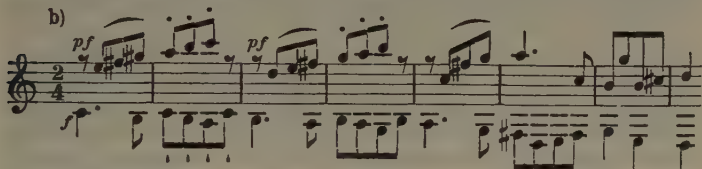
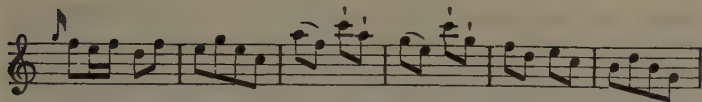
In *»Achille«* und *»Soliman«* wird die Durchführung in der vielbenutzten Art mit der Wiederkehr des ersten Themas zu Beginn der Reprise verquickt, in *»Ipermnestra«* fehlt sie ganz, in *»Titus«* und *»Armida«* wiederum wird sie zum selbständigen Abschnitt (15 bzw. 17 Takte).

Die Schlußsätze jagen in dreiteiliger Form als Perpetuum mobile hin (*»Achill«*, *»Titus«*, *»Soliman«*)¹, oder sind in Rondoform gegeben (*»Ipermn.«*, *»Armida«*): dies letztere jedoch nicht in dem allgemeineren Sinne der sequenzfreudigen älteren Ouvertüre², sondern im prägnanten, moderneren Sinne: mit echt rondomäßiger Viertaktgliederung und Minore, z. B. *»Armida«*, 3. Satz:



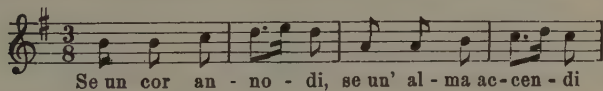
¹ Vgl. auch Hasse, *»Soliman«*, 3. Satz.

² Z. B. Hasse, *»Titus«*, 1. Satz. Vgl. ZfM II 417.



Auf klarste Viertaktperiodisierung hin sind stets die Mittelsätze angelegt (dreiteilige Liedform). Sie gefallen sich in arabeskenhaften Sechzehntelfiguren, oft von lombardischer Art, in unterschiedlicher Belichtung von Vorder- und Nachsatz einer Periode mit besonderer Berücksichtigung verschiedener Stricharten (> *Ipermn.*!<), in antiphonischen Spielereien von kammermusikalischem Reiz. Noch wäre darauf hinzuweisen, daß Naumann in der > *Armida* <-Ouvertüre die ersten Themen der Ecksätze in enge Beziehung zueinander bringt, daß er sich keine Gelegenheit entgehen läßt, kurz auf doppelten Kontrapunkt anzuspielden (besonders in der Durchführung von I), daß er sich mit übermütigster >Durchimitation< einer Sechzehntelfigur als treuer Schüler Tartinis legitimiert (> *Titus* <, 3. Satz)¹.

In bezug auf die Instrumentation bieten die rein instrumentalen Formen, von der Einführung der Pauke abgesehen, nichts, was nicht auch im Rahmen der besprochenen vokalen Soloformen vorkommt. Dagegen bringt Achills >Cavatine< mit Chorrefrain (> *Achille* < II 9):



einen für Naumann neuen Beitrag: sie führt die Mandoline ein, die auch schon Hasse in seinem > *Achille* < benutzt hatte. Mehr als die Anwendung dieses beliebten Ständcheninstrumentes aber bedeutet an dieser Stelle die Benutzung der Form des Rundgesanges in reinster Gestalt² — schon von Jommelli ein Jahrzehnt zuvor auf *Seria-*

¹ Vgl. damit ein Konzert Tartinis in B, 1. Satz (Dresden Landesbibl. Mus. c: O α 978).

² Als Refraingensang. S. dagegen Hasse (freie Aufteilung eines Strophenliedes zwischen Solo und Chor).

boden verpflanzt¹ — ein Liebäugeln mit den Gepflogenheiten der heiteren Operngattungen (besonders der Opéra comique). Sie kehrt am Schluß von »*Soliman*« und »*Ipermestra*« wieder.

Auf dem Gebiete des Soloensembles liegt regelmäßig die in der Opera seria traditionelle Aufgabe des Liebesduetts vor. Dem Jommellischen Vorbild entsprechend², wird hier viel mit einem kantabilen kanonischen Spiel gearbeitet, dem sich auch Koloraturpartien unterordnen müssen. Es tritt fast obligat innerhalb des lebhaften Hauptsatzes auf und wird zum Selbstzweck in dem Andante $\frac{3}{8}$, das im »*Achill*« (III 4) und »*Soliman*« (I 11) den Exodus des dreisätzigen Duetts bildet. Die Anfangssätze sind, dem Textentwurf gemäß, ganz im Sinne der Scarlattischen Tradition angelegt (Sondervortrag einer längeren Phrase; Vereinigung beider Stimmen in einer Nachsatzpartie)³. Bemerkenswert aber ist die Art, wie bei Naumann das Anfangs-Adagio ($\frac{3}{4}$) im Allegro-Tempo ($\frac{4}{4}$) des Hauptsatzes, sich diesem gänzlich einordnend, wieder auftaucht. Handelt es sich im »*Achille*« noch um die bloße Einbeziehung einer langsamen Introduction von A bei Reprisebeginn (B), so steuert das Beispiel des »*Soliman*« unmittelbar auf die freieren Wirkungen des oben erörterten »großen Rondos« los, das also von diesem Punkte aus die Arie für sich gewinnt.

Das nur einsätzliche Duett, das — ungewöhnlicherweise — zu Beginn des I. Aktes »*Armida*« im Anschluß an einen Accompagnato-Dialog erscheint (»*Dolce amor*«, G $\frac{3}{4}$), weist in seiner kurzgefaßten Art (Fehlen des Vorspiel-Ritornells u. a.) schon auf die Behandlung des Liebesduetts in den Werken der späteren Zeit (»*Protesilao*« z. B.).

Den lyrischen Duetten steht die Gruppe der dramatischen Soloensembles und Finales bedeutungsvoller gegenüber (»*Soliman*«, Quintettfinale II; »*Arm.*«, Terzettfinale II, Quartettfinale III mit Chor; »*Iperm.*« Terzett). Übereinstimmungen mit der ersten Gruppe in formeller und satztechnischer Hinsicht sind gegeben: in der Formung der Anfangspartie, die (wie im dramatischen Soloensemble von Intermezzo und Buffo-Oper) noch gern an der erwähnten Scarlattischen Überlieferung festhält, in dem variationsmäßigen Aufeinanderbeziehen der Hauptthemen kontrastierender Abschnitte (»*Soliman*«); besonders in der obligaten Einschaltung von Taktgruppen, die mit den Wirkungen des doppelten Kontrapunktes und der taktweisen Imitation arbeiten, die jedoch jetzt stets auf aus Ariengebiet bekannte dramatische, nicht aber gesangsmäßige oder spielerische Motive bezogen werden⁴ (s. Notenbeil. Nr. VIII).

¹ Abert (Jommelli), S. 280.

² Abert (Jommelli), S. 129.

³ Bei Naumann auch in verkürzter Form vorkommend (vgl. Galuppi, »*Marinari*« III 6).

⁴ Vgl. ähnlich Traëttas »*Armida*« I 4.

Treten dazu einerseits überraschende Querstände:

I. Viol. *Tutti.*

II. Viol. *sf p*

Rinaldo. Ubaldo.

Dei-nes Mit-leids bin ich werth Sey du

Viola. *f*

p f

p f

schwach und sey Ver - rä - ther!

p f

andererseits episodische Begleitfiguren:

p

p

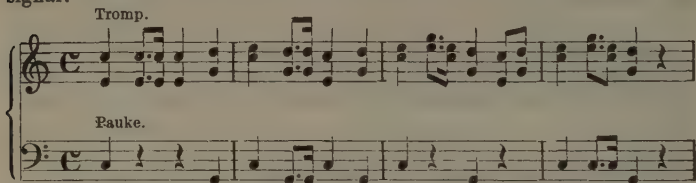
so ist die engste Verbindung mit dem ernstesten Soloensemble der Opéra comique wie mit dem Buffo-Finale deutlich genug. An die Opéra comique (die Naumann inzwischen in Dresden näher kennen gelernt hatte) denkt man besonders dann, wenn — anders als in dem meist vielgliedrigen Buffo-Finale — die Beziehung auf einen bewährten Ariengrundriß ausgeprägt ist¹.

¹ Das zweisätzige Terzettfinale »Armida« II z. B. bringt die Umdeutungsmethode des »großen Rondo« mit dem Grundriß der zweiteiligen Arie in Ver-

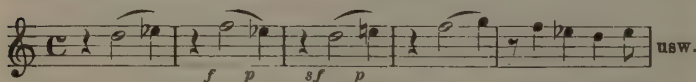
Das freie »dramatische Rondo« taucht am buffoähnlichsten im Terzett der »*Ipermestra*« auf, in eigenartigster, konzentriertester Gestalt am Schluß von »*Armida*«:

- Schema: a) Chor (Armidas Gefolge m. Idren u. Zelmira), 2mal 8 Takte
 b) 1. Episode (Armida wütend; Rinaldo beruhigend), eigentl. 3mal 8 Takte
 c) Vordersatz eines Marsches (Trompeten, Pauken allein), 3 mal intoniert; dazwischen (m. d. übrig. Orch.) Ubaldo: »*Hör die Kriegsdrommete, höre sie ruft zur Ehre*«.
 d) 2. Episode (Armida, Rinaldo) 12 Takte
 c¹) = c)
 a¹) = a)

Die freie Art, wie hier mehrfach quasi da lontano das Kriegssignal:



anklingt und wieder abbricht, wie eine Minore-Episode von ganz gegensätzlicher Haltung eingeführt wird — d) stützt sich auf die unruhige synkopische Umzeichnung der Geigen



— wie das Ganze durch einen kurzen Chorsatz Rundung erhält, ist das Zeichen neuer dramaturgischer Zielsetzung, innerhalb der ernsten Opern dieser Periode der vorgeschobenste Posten auf dem Wege zu einer durchkomponierten und doch formal übersichtlichen Anlage.

Ähnlichen Wirkungen kann schon auf Grundlage der einfachen Formen von reinem *Seria*-Schlage entgegengestrebt werden.

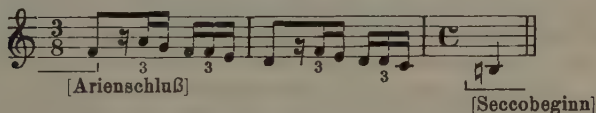
Wenn in »*Titus*« I die feierliche Senatseröffnung in der Weise gegeben ist, daß eine *Secco*-Aussprache zu beiden Seiten von demselben Chorsatz eingefast ist, so erweist sich eine solche Festigung zur einheitlichen Szene — Naumann hat sie von Hasse übernommen! — im Grunde nur als eine Verallgemeinerung des Da

bindung. B (*Più allegro*) ist analog A (*Allegro giusto*) angelegt, aber von der erreichten Dominanttonart harmonisch rückleitend (!); ferner durch Aufteilung und variierende Wiederholung der Schlußgruppe erweitert. Das thematische Material von A wird in B ins Erregte gewendet.

capo-Schemas der Arie¹. Am Ende eines Aktes erscheint mehrfach die Folge: Secco/Accompagnato/Arie bzw. Duett/Chor, oder ähnlich; ausgezeichnet durch dynamische Betonung (verstärkte Orchesterbesetzung in Arie und Chor)², durch eine gleichzeitige Verengung der Chor- oder Arienform (so »*Ipermn.*«). Offensichtlich schwebt dann ein finaleähnlicher Gedanke vor³. Die Naht kann hier und in der Seria-Oper überhaupt besonders dicht werden durch Verkettung, rhythmische Verschränkung von Schluß und Anfang der aufeinanderfolgenden Formen.

Es war schon oben angedeutet worden, daß ein freies, impulsives Ineinanderwirken von Secco und Accompagnato innerhalb des Aktes, wie es Hasse liebt⁴, von dem formalistischer gesinnter Naumann zunächst gemieden wird, so sehr dieser auch in der Nutzenanwendung der Accompagnato-Form selbst (Zwiegespräche!), in der motivischen Vereinheitlichung größerer Szenen über Hasse hinausgeht. Ebenso spielt — bei der Verbindung von Secco/Accompagnato, von Rezitativ und periodischem Stück — das System des »entra in cadenza«⁵ zunächst, d. h. vor »*Armida*«, eine geringere Rolle als bei Hasse. Auffallend aber ist, in welchem Maße bei Formverbindung die schattierungsreichere tonartliche Terzbeziehung jetzt gegenüber dem neutraleren Tonika- und Dominantverhältnis an Boden gewinnt⁶ und zwar für die verschiedensten Kombinationen⁷.

Besonders bemerkenswert ist die Überleitung von einer geschlossenen Nummer aus zu einem Rezitativbeginn. Die letzte Arie des »*Soliman*«, Persanes Ombragesang, führt (ritornellos!) mit dem, dem Koloraturspiel entnommenen, im Unisono und Forte gebrachten Triolenrhythmus vom Schlußschlag aus in zwei Takten zum Sextakkord des darauffolgenden Seccos:



¹ An einer Einrahmung durch einen einfachen Chorsatz hält ja auch noch das eben besprochene freigestaltete Finale der »*Armida*« fest.

² Z. B. »*Titus*« (s. o.).

³ Auf das für die Abschlußwirkung wichtige tonale Beharren macht E. Kurth aufmerksam (Studien zur Musikwissensch. I 220).

⁴ Z. B. »*Achille*«, Schluß II.

⁵ Umdeutung des Niederschlags, bei authentischer Schlußkadenz der einen Form, zum Einsatz der neuen Form (besond. Rezit./Arie).

⁶ Z. B. »*Titus*«, bei Hasse: 20mal Tonika bzw. Dominanten; 3mal Parallele bzw. Medianten; 2mal wichtiges »in cadenza« (besond. III 5). Dagegen Naumann: 11mal Ton. u. Dom.; 12mal Terzverbindung; nur 1mal »in cadenza« (Secco/Accomp.).

⁷ Z. B. »*Soliman*« Secco/Finale (d/B); Accomp./Arie (III 4: e/G); Arie/Accomp. (III 2/3: g/Es).

wie man es in der Buffa am Ende einer Cavatine finden kann (z. B. Galuppi, »*Amante*« I 8)¹.

»*Armida*« geht darüber hinaus zu einer geschlossenen Folge verschiedenartigster Koppelungen — inmitten des Aktes! — über, bei Wechsel von kurzen Accompagnato-Abschnitten mit enggefaßten liedmäßigen »Arietten«²: ein Beweis, daß das Gefühl für die Modifizierungsmöglichkeiten des einfachen Kadenzverfahrens, für die Notwendigkeit, die Formen bald zu verbinden, bald zu trennen, sich verfeinert.

Schema: »*Armida*« II 7. Soloszene des Rinaldo (»die Ehre« — »*Armida*« — »die Liebe«). 2 Accompagnato-Abschnitte, jeder beendet durch eine »Ariette«. Die erste (»*Sanft wie des Wests Geflüster*«) tritt »in cadenza« ein. Der Wiederbeginn des Accompagnatos (2. Abschnitt) erfolgt in rhythmischer Verschränkung mit dem Schluß der Ariette. Schluß des 2. Abschnitts: authentisch in B I. Darauf 2. Ariette (»*Süßer Schlummer, labe mich Armen*«) in Es-dur.

Sz. 8. *Armida sola*. Beginn im Secco. Dies wird unmittelbar ins Accompagnato übergeführt, in dem Moment, wo *Armida* den schlafenden *Rinaldo* erblickt. Es folgt ein Komplex ähnlich demjenigen von Sz. 7: 2 Accompagnato-Abschnitte durch eine Ariette getrennt. Vor dem Einsatz der Ariette (»*Ich, statt ich Rache übe*«) authentische Kadenz (F I). Der Schluß der Ariette wird unmittelbar in den 2. Accompagnato-Abschnitt übergeführt.

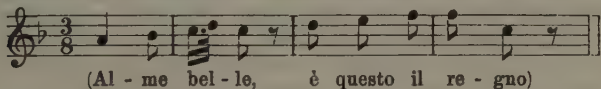
Die unterschiedlichen Formen können noch fester und entschiedener auf inhaltlichem Wege einander angenähert werden. Für das Verhältnis eines Seccos zum nachfolgenden Accompagnato im besonderen wurde das schon oben (S. 213) angedeutet. Bei der Aufeinanderfolge von Accompagnato und Arie ergibt es sich von selbst: der Entwurf faßt sie meist als einheitliches Gebilde, mit stärkerer Betonung bald des einen, bald des anderen Teiles. In der oft genannten Ombraszene *Persanes* — übrigens ein Beispiel zu dem Fall, daß das Accompagnato das Übergewicht über die nachfolgende Arie hat — bewirkt die eigenartige Instrumentation den klanglichen Ausgleich zwischen den beiden Formen: die Solo-Oboe, die im Accompagnato völlig das Feld beherrscht, muß sich in der Arie unterordnen, das Con sordino der Geigen, das den Klangcharakter der Arie bestimmt, wird schon im zweiten Abschnitt des Accompagnatos (Notenbeil. Nr. VI) der Übergangswirkung zuliebe aufgenommen.

Motivischen Zusammenhang zwischen Arie und Accompagnato läßt die leidenschaftliche Ombraszene des *Soliman* (III 3) erkennen: Das bohrende Motiv des quälenden Gewissens aus dem Accompagnato (*Adagio*) wird an einem Arieneinschnitt vor einer Fermate — bis

¹ Naumann vermeidet jedoch die auffallenden Wirkungen Hasses: das plötzliche Abbrechen (»*Achille*« II 9, nach einem Strophenlied!), die »pathetische Antezipation« (H. J. Moser) bei ritornellosem Arienbeginn (so »*Ipermnestra*« I 3).

² Aber auch schon I 1/2 (Secco/Accomp./Duett/Secco).

in die Zeit Paërs hinein der beliebte Ort für derartige »Erinnerungen« — vom Orchester zu einem Halteton der Singstimme wieder hervorgeholt, nunmehr im erregten Allegro (s. Notenbeil. Nr. III: »*tormen-to*«). Die straff einheitliche Gestaltung der Folge zweier Soloszenen im II. Akte »*Armida*«, die, wie eben gezeigt, schon äußerlich durch Koppelung gegeben ist, spiegelt sich auch in der motivischen Ökonomie wider. Ein motivisches Band verknüpft in Rinaldos Soloszene die beiden Accompagnato-Abschnitte untereinander wie mit der dazwischentretenden Ariette; und verknüpft wiederum diesen ganzen Komplex (über das Secco übergreifend) mit dem ersten Abschnitt der angeschlossenen Soloszene Armidas, deren Anfang besonders herausgehoben wird: das Accompagnato Armidas setzt ein mit Zitierung des Themas der Schlummerariette Rinaldos, in dem Momente, wo Armida den Schlafenden erblickt; für den Hörer also eine echt »erinnerungsmotivische« Wirkung¹. Schon im ersten Akt der »*Armida*« (I 6) ist ein anderer Fall zu treffen, der für Naumann dann besonders wichtig wird: der Anfang einer Arie wird noch innerhalb des Rezitativs instrumental angekündigt: auf Zelmirens Verführungslied (I 8) werden die Franzosen durch einen Orchesterhinweis (die vier Anfangstakte!) vorzeitig aufmerksam gemacht:



Ein eigenartiges Seitenstück zu dem vorher genannten Beispiel (der echten »Erinnerung«) bringt der Schluß des »*Soliman*«: die wehmütige Melodie der Solo-Oboe im Accompagnato der Ombraszene Persanes ist nichts anderes als eine Paraphrase des zärtlichen Abschiedsgrußes an die Geliebte, mit dem kurz zuvor — wiederum Secco-Trennung! — Selim selbst den Osmin beauftragt hatte (vgl. Notenbeil. Nr. VI mit Notenbeil. Nr. V).

Noch wären — nach der systematischen Betrachtung des Naumannschen Seria-Typs — einige Bemerkungen zur Charakterisierung der einzelnen Oper hinzuzufügen. Ein fester Maßstab für die Beurteilung ist durch die vielfachen unmittelbaren Zusammenhänge mit Hasse gegeben, auf die früher angespielt wurde, und für die sich noch eine ganze Anzahl motivischer Beispiele geben ließen².

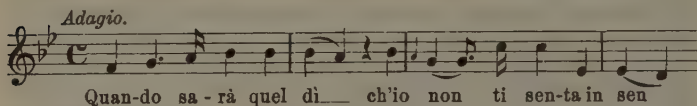
Immer wieder läßt sich feststellen, daß sich der »Neuneapolitaner« Naumann mit Vorliebe an weiche Züge des Hasseschen Stiles

¹ Als direktes Vorbild für Naumann kommt bei Wirkungen dieser Art besonders Piccini in Betracht: in Seria (Abert, Mozart I 250) wie in den lyrischen Abschnitten der Buffa (»*Cecchina*« II 14!). Vgl. auch Traëttas »*Armida*« III 15.

² Vgl. z. B. noch bei Hasse u. Naumann: »*Achille*« III 1, II 5; »*Titus*« I 4, 11, 13.

hält und sie verallgemeinert, daß er zuweilen ein Hassesches Motiv aufgreift, um es in überraschender, neuer Weise fortzuführen (s. o. S. 196), daß er wohl auch ein Hassesches Kopffthema von vornherein der eigenen Ausdrucksweise anpaßt, der scharfen rhythmischen Konturen, der deklamatorischen Bestimmtheit beraubt, so im »*Titus*« I 13:

Hasse:

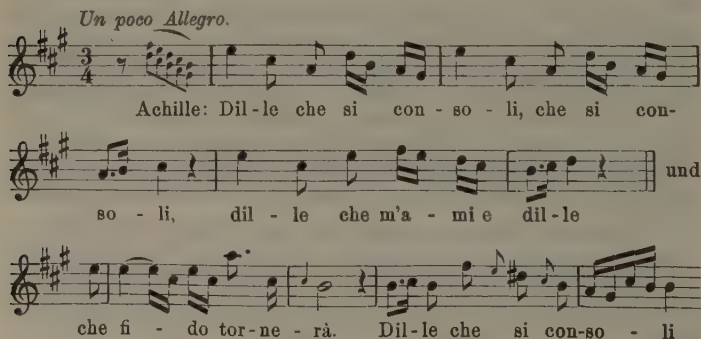


Naumann:

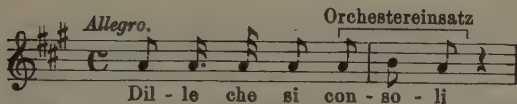


Bei solcher Abschleifung im Deklamatorischen, oft auch Banalisierung der melodischen Linie müssen trotz formalen und instrumentalen Ersatzmitteln auch das dramatische Gesamtbild, die Charakteristik der Einzelgestalten anders werden. Das ist gerade im »*Achille*« zu bemerken, der an sich in vielen Einzelheiten des Entwurfs besonders eng auf Hasse bezogen ist. Sehr bezeichnend z. B., daß Ulisses, bei Hasse der frische, heldische Draufgänger (s. besonders II 3), bei Naumann zur bloßen Dekorationsfigur wird; oder daß Achilles nicht etwa in gefaßter Haltung, sondern tränenden Auges den Nearco mit einem Abschiedsgruß an Deidamia beauftragt (II 11), wiederum in Verallgemeinerung einer bei Hasse nur sporadisch auftretenden melodischen Wendung:

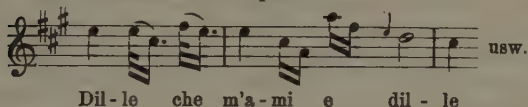
Naumann:



Hasse, unmittelbar aus dem Secco heraus beginnend:



Nur nebenbei heißt es später:



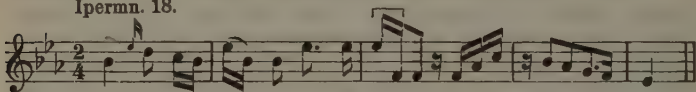
Zu bedenken ist freilich — neben der neuneapolitanischen Atmosphäre —, daß es Naumann im »Achille« zunächst um rein formale Probleme, ganz besonders um das weitschichtige Problem der Ariengestaltung zu tun war. Er bewältigt es sogleich mit einer bei einem Anfänger ganz erstaunlichen Sicherheit. Mit derselben Energie stürzt sich Naumann im »Titus« auf das Problem des Rezi-tativs, des Accompagnatos im besonderen: für den Verwalter des Hasseschen Erbes eine Ehrensache. Er bemüht sich, Hasse in der Ausdehnung und in der Zuziehung des Accompagnatos sogar zu übertrumpfen (III 6 z. B.), sich von Kopie fernzuhalten, vielfach neue andersartige Lösungen zu bieten¹. Damit wächst zugleich die Fähigkeit, im großen Zuge zu entwerfen und überdies den dramatischen Charakter einer Gestalt (wenn auch mit andern Mitteln als Hasse) musikalisch zu fassen. Unleidlich zwar ist die in weichgezogenen Terzenauftakten vor Unterwürfigkeit tiefende Sprache des Annio in seiner »Pietà«-Bitte (III 3); bemerkenswert aber schon, wie Naumann, dem Licomedes und Nearco im »Achille« höchstens Vorwände schafften zur Einführung pastoser Melodien im $\frac{3}{4}$ -Takt (so ebenda I 12), jetzt dem Titus Haltung zu geben versteht, daß, nach der physiognomie-losen Deidamia, in Vitellia — diese Partie ist in besonderem Maße mit Accompagnati bedacht — eine Gestalt von leidenschaftlicher Gebärde erscheint. Ganz persönlich ist die Figur des bald in Träumen sich verlierenden, bald jäh losbrechenden Sextus gesehen. Aus seinem »Fra stupido«, bei Hasse fast objektiv gegeben, macht Naumann eine psychologische Studie (Notenbeil. Nr. II, s. o.): erste Anzeichen eines neuen, nervöseren, mit allen Mitteln des Orchesterkolorits arbeitenden Stiles. Daß Naumann mit dem Titus sich nicht nur als Dramatiker, sondern auch als imponierender musikalischer Könnner in Dresden einführen wollte, ist an dem Einflechten vieler, oft geradezu

¹ Im stärkeren Maße als etwa der junge Gluck (vgl. z. B. II 6/7), der überdies in seiner »Clemenza di Tito« (vergleicht man mit Naumann) geradezu eine Scheu vor großen Accompagnatoszenen an den Tag legt.

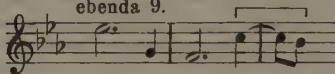
aufdringlicher Imitationen zu sehen (besonders in den Arienmittelsätzen!)¹.

Die Formerfahrungen der ersten Opern, die mit »*Titus*« gegebene dramatische Ausdrucksbereicherung und Gestaltungssicherheit zusammenfassend, geht Naumann bei den Opern seiner letzten italienischen Reise darauf aus, eine musikdramatische Dynamik neuer Art zu entwickeln². Mehrere Szenenfolgen werden zusammengefaßt, beziehungsvolle motivische Anspielungen mit Hilfe des Orchesters eingeflochten; die dramatische Leidenschaft drängt sich in explosivartigen Solostücken zusammen³ oder in Finales und Ensembles, in denen die dramatische Rangordnung der Hauptgestalten der Oper fest umrissen wird. Aber auch die lyrischen Abschnitte erhalten erhöhte Leuchtkraft. Die »Seufzer«, die schon im »*Achille*« in einem ganz anderen Maßstab herrschen als z. B. in Hasses letzten Opern, erfüllen jetzt das Partiturbild in auffälliger Weise, dabei weite Intervallspannungen und Synkopeneinsatz bevorzugend (s. auch ob. S. 201)⁴.

Ipermn. 18.



ebenda 9.



Mit einer wahren Inbrunst ist diese musikalische Sprechweise dem Ausdruck des Amorososo aller Grade dienstbar gemacht.

Schon an und für sich ist es ja bezeichnend, daß (noch über die Forderungen des neubearbeiteten Librettos hinausgehend) in Naumanns »*Soliman*« der Akzent durchaus auf dieser Seite des Bildes liegt (das Paar Selim / Persane im Vordergrund), während die Türkencharakteristik⁵ in die zweite Linie rückt⁶. Innere und äußere Geschlossenheit im Verein mit durchaus moderner Haltung (Orchester

¹ Nur einigen wenigen Stücken der Partitur merkt man an, daß der Komponist, wie erwähnt, bei der Arbeit schließlich gedrängt wurde. Der übertriebene Koloraturflitter ist auf Konto der berühmten Sänger zu setzen, die beteiligt waren.

² Von dem Parergon »*Isola disabitata*« sei dabei abgesehen.

³ Dagegen verschwinden die kurzen rezitativischen Einschübel, die in den großen Arien des »*Achille*« und »*Titus*« noch eine Rolle spielen.

⁴ Einflüsse süddeutscher Kammermusik kommen dabei höchstens ganz nebenbei in Betracht (Münchener Aufenthalt!). Die Neigung zum »Seufzer« war für Naumann schon durch Tartinis Schule gegeben (vgl. dazu R. Sondheimer, ZfM III 91).

⁵ In ihrer Eindeutigkeit Hasses gewaltige Leistung (bes. I 5).

⁶ Trotz starkem orchestralen Aufwand und Temperament in einigen hierher gehörigen Arien (so I 9 Zanghires »*Tremi pure*«, s. o.).

und Ensemble!), Üppigkeit und Schwung der Melodik (die auch den Anhängern Hasses noch Reize bieten mußte) stempeln im übrigen »*Soliman*« zur ausgeglichensten und zugleich zur reichsten der Naumannschen Frühopern. »*Armida*« ist demgegenüber das eigentliche Experimentalwerk unter ihnen, ein Vorstoß in der Richtung Gluck / Traëtta, aber ohne Verzicht auf neuneapolitanische Ausrüstung. Kein Problem, das später für den Opernkomponisten Naumann von Bedeutung werden sollte, das hier nicht wenigstens angetippt würde! Die Entgleisungen aber, die sich »*Ipermnestra*« vielfach leistet (Koloraturausschweifung; sinnlose Duettlustigkeit, Häufung buffohafter Schlußwendungen und -wiederholungen), der Verzicht auf einheitliche Charakterzeichnung daselbst lassen erkennen, daß auch für Naumann die ständige Berührung mit der neuen italienischen Opernkunst anfang, gefährlich zu werden.

b) Opera buffa.

A. Die Texte.

Den von Naumann benutzten drei Texten Bertatis gemein ist die Kontrastierung jugendlicher und älthlicher Liebhaber. Die Betonung wird auf buffohaftes Verwechslungsspiel gelegt, auf spaßhafte Charakterisierung menschlicher Verschrobenheiten (der Hypochonder!), beruflicher, standesmäßiger Eigenheiten. Die scharfe Herausstellung eines hochadligen, stolz über der bürgerlichen oder bäuerlichen Buffowelt schwebenden Seriaapaars (»parti serie«), wie sie zwischen 1750 und 1770 in der Goldonischen Librettistik überaus beliebt ist, unterbleibt. Entweder werden die Vertreter des Adels in die niedere Sphäre hineingezogen und dabei der Lächerlichkeit preisgegeben (»*Villano*«). Oder der Dichter stellt ein gefühlvolles, durchaus ernst zu nehmendes Liebespaar mitten in eine an amüsanten Zügen reiche Handlung hinein (»*L'ipocondriaco*«) und flüchtet gleichzeitig in das bizarr-phantastische Milieu einer orientalischen Insel, wie es schon vor Bertati — dem Beispiel der Goldonischen und letzten Endes der Metastasioschen »*Isola disabitata*« folgend — Cerlone und Lorenzi getan hatten. Das romantische Seitenstück zur bürgerlichen Rühroper (»*Cecchina*«) ist das Ergebnis. Mischungen dieser Art sollten in den Dresdner Opere semiserie nach 1780 in reicherer Ausgestaltung wieder erscheinen (s. u.).

Il villano geloso.

Im Mittelpunkt der Handlung, die sich in Belpoggio abspielt, steht die Gärtnerin Giannina (Hannchen), die ihrem Geliebten, dem Bauern Pierotto ständig Anlaß zur Eifersucht gibt. Ihr ist besonders Don Griffagno gewogen (Vicario della giurisdizione), der verliebte, eitle, alte Bureaukrat. Andererseits hat Pierrot in Isabella,

Nichte und Mündel Don Griffagnos, eine ihm unerwünschte Verhehrerin seiner bäuerischen Art. Isabella wiederum ist dem langweiligen, adelsstolzen Cavalier dell'Oca versprochen worden. Diese sich kreuzenden Interessen führen am Schluß des ersten Aktes zu einer nächtlichen Verwechslungsszene.

Im II. Akt kommt es mit Hilfe des Verkleidungseffektes zu noch größerer Verwirrung. Um Pierrot aus den Banden Hannchens zu locken, hat Isabella das Gerücht ausgesprengt, er sei der bisher verschollene (als Kind geraubte) Erbe des Marquis von Belpoggio. Ganz entsprechend aber, und in ähnlicher Absicht, macht Don Griff. aus Hannchen eine Marquise. Im Palast des Gutsherren treffen Pierrot und Hannchen in ihrer neuen Einkleidung zusammen. Der Schwindel ist bald entdeckt. Der Besitzer und Herr kommt, zunächst unkenntlich, von weiter Reise zurück: Marchese di Belpoggio (Schönhügel), der aufgeblasene, halb närrische ältliche Feudalherr, der mit ausländischen Manieren kokettiert.

Dank Schönhügels Rückkehr kommt die Handlung im III. Akt zu schnellem Schluß. Schönhügel versammelt, von Heiratsabsicht geleitet, alle Mädchen des Dorfes um sich und gibt (unter Don Griffagnos Einfluß) Isabella den Vorzug. Diese willigt notgedrungen ein, während der von ihr vergebens umworbene Pierrot die Hand des in die Gärtnerin zurückverwandelten Hannchens erhält.

Le Nozze disturbate (La villanella incostante).

I. Nach einer Abmachung von Crisanto, einem reichen Bauern, Biaggio, dem Dorfsyndikus, und Petronilla, einer ältlichen Witwe, soll Ninetta den Crisanto, dessen Tochter Lisetta den Onkel Ninettas, Biaggio, schließlich Crisantos Sohn Giorgetto die Witwe Petronilla heiraten. Der Kontrakt wird aufgesetzt. Bald weigern sich jedoch Lisetta, Ninetta und schließlich auch der von langjährigen Studien in der Stadt heimkehrende Giorgetto, den Kontrakt anzuerkennen. Bei dem großen Verlobungssessen im Hause des Crisanto verstehen es Ninetta und Giorgetto, durch abschreckende Äußerungen über ihre eigene Person Crisanto und Petron. kopfscheu zu machen. Allgemeine Verwirrung.

II. Cris., Biaggio und Petron. söhnen sich wieder aus, in dem Gedanken, daß die Selbstverleumdungen Ninettas und Giorgettos nur den Zweck hatten, die Liebe der Heiratskandidaten auf die Probe zu stellen. Cris., dem nachträglich Zweifel an der Richtigkeit dieser Deutung aufsteigen, erhält sehr bald Gewißheit darüber, daß Giorg. in Ninetta verliebt ist. Darüber große Wut. 4. Szene: Giorg. und Ninetta klagen über ihre unglückliche Lage. Ihre Betrachtungen werden durch einen militärischen Aufzug unterbrochen. Der Anführer, der Fähnrich Saetta ist als Einquartierung im Hause des Cris. angemeldet. Saetta sticht Giorg. aus und verspricht Nin., er werde sie vor der ihr aufgezwungenen Heirat retten. Der Lis. macht Saetta ein ähnliches Versprechen. In Petron. erkennt er zu seinem Schrecken eine frühere Geliebte wieder. Bei dem Hochzeitsessen (13. Szene) macht Saetta seine Rivalen betrunken, löscht die Lichter aus und flieht unter dem Schutz der Dunkelheit mit Ninetta und Lisetta.

III. Die Hochzeitsgesellschaft liegt verkatert im Freien. Der Fähnrich, im Begriff, mit seinen Soldaten abzuziehen, wird von Nin. und Lis. vor die Wahl gestellt, entweder die eine oder die andere mit sich zu nehmen. Nin., beleidigt darüber, daß er sich nicht sofort für sie entscheidet, schlägt seinen Antrag ab. Er nimmt also Lisetta, während Ninetta (die »villanella incostante!«) demonstrativ dem Cris. die Hand reicht, der sie wieder in Gnaden annimmt¹.

L' ipocondriaco.

I. Pampaluco, dem Herrn der Phantasieinsel Dirindina im indischen Ozean, ist von seinem Arzt Pancreatico — dieser schäkert während des ganzen Stückes mit Pampalucos Dienerin Scamofisa — die Heirat als das beste Mittel gegen seine Hypochondrie empfohlen worden. Mandanira, die Hochzeitskandidatin, landet auf der Insel während eines schweren Sturmes. Ein Fischer gibt ihr eine wenig vertrauenerweckende Charakteristik des hypochondrischen zukünftigen Gatten. Darauf beschließt sie, sich der Heirat zu entziehen, und steckt ihre Dienerin Dardinella in ihre Kleider, die vorläufig die Rolle der Braut übernehmen soll. Pamp. ist beim Anblick Dardinellas entzückt. Der Vater der wirklichen Braut aber, Zazandor, Herr von Lilipotira, durchschaut — obwohl von der gefährvollen Seereise halb irrsinnig geworden — das Verkleidungsspiel. Vergebens weist er auf Mand. als seine wirkliche Tochter hin; es wird ihm das nur als ein Zeichen seiner Verblödung ausgelegt.

II. Pamp. hat inzwischen den wahren Sachverhalt erfahren und glaubt nun an die Zurechnungsfähigkeit von Zaz. Er behauptet, selbst völlig gesund zu sein, und verlangt die Verwirklichung der verabredeten Heirat. Bald aber muß er merken, daß Mand. sich mit seinem Neffen Tamarindo gut versteht. Um den »Ipocondriaco« von seinen Absichten auf Mand. abzubringen, wird Dard. ausgeschiedt: sie stellt jene als eine Hysterische und Mondsüchtige hin. Von diesen ihren angeblichen Anlagen gibt schließlich Mand. selbst, ihre Rolle geschickt durchführend, im Mondtempel Beweise.

III. Pamp. verlangt nunmehr selbst von dem Vater der Braut die Aufhebung des Kontraktes. Mandanira und Tamarindo, zum erstenmal allein, gestehen sich gegenseitig offen ihre Liebe. Pamp., der sie dabei überrascht, fordert die sofortige Heirat der beiden, ohne zu merken, daß er damit den Wünschen aller anderen entgegenkommt. Zaz., der nur zum Schein sich zunächst über den Vorfall entrüstet, ist sogleich zum Segen bereit.

¹ Solche Verlegenheitsverlobungen am Schluß sind bei Bertati nichts Seltenes, vgl. seinen »*Matrimonio segreto*«.

B. Die Musik.

Auf die bescheidenen Erstlingsversuche im komischen Stil, die nur fragmentarisch erhalten sind (s. o.), folgen in diesem Zeitabschnitt drei komische Vollopern. Dabei zeigt es sich, daß viele der erwähnten neuartigen Stileigentümlichkeiten in »*Armida*«, »*Soliman*« und »*Ipermestra*« in einem inneren Zusammenhang stehen mit Naumanns Buffotätigkeit. Die drei Bertatischen Texte stellen alle die größten Forderungen an das Verständnis für durchkomponierte Anlage mehrerer Szenen. Alle drei Stücke beschließen einen jeden Akt mit einem längeren Finale; die zwei späteren (»*Nozze*« und »*Ipc.*«) haben dazu beide eine kurze, dem Secco der Szene 1 vorausgehende »*Introduzione*«. »*L'ipocondriaco*« verlangt überdies inmitten des ersten Aktes (Szene 4) Anwendung des Ensembles und enge Verknüpfung verschiedenartiger Formen.

Während es sich bei den *Introduzioni* üblicherweise nur um kleine engbegrenzte, in sich abgerundete Gebilde handelt¹, zielt Naumann bei der Anlage des »*Finale*« schon in »*Villano*« (Akt II) auf einen Entwurf in breiteren Flächen, der — im Gegensatz zu dem Finaletyp des frühen Galuppi etwa — nicht hinausgeht über fünf bis sechs kontrastierende Abschnitte². In den bescheideneren Finalbildungen der Schlußakte bleibt der Zusammenhang mit dem dramatischen Soloensemble des Intermezzos erhalten³: ein Liebesduett von der bekannten Scarlattischen Form bildet hier regelmäßig den Beginn; über einige kurze dramatisch freiere Abschnitte (Störung des Liebespaares!) geht es zur Schlußlösung und — ohne Secco-Einschießel — zum »*Coro*«.

Bei der Gestaltung des »*Kettenfinals*« (Abert) in überzeugender Weise zwischen dramatisch ungezwungen sich abwickelnden und liedmäßig gefestigten Abschnitten zu wechseln, das ist Naumann in den »*Nozze*« und im »*Ipocondriaco*« voll gelungen. Es reizt seinen Formensinn, jede Liedgelegenheit auszunutzen, jeder dramatischen Rechtfertigung einer musikalisch wirksamen Symmetrie auf die Spur zu gehen⁴. Naumann verschmäht es jedoch, das Finale zu einer Art von Potpourri zu machen (wie es bei Schuster nicht selten vorkommt), soweit sich nicht etwa ein Aneinanderreihen zweiteiliger Liedgebilde oder dergleichen von selbst ergibt⁵.

¹ Die für den Handlungsaufbau grundlegende *Introduzione* der »*Nozze*« (Aufsetzung des Kontraktes durch den Notar) besteht aus drei Abschnitten: Moderato C $\frac{4}{4}$ || Allegro F $\frac{6}{8}$ || Presto F $\frac{3}{8}$.

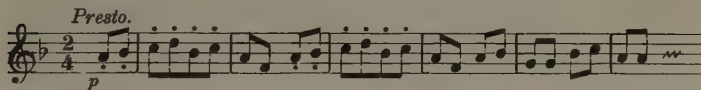
² Die Aufteilung in Abschnitte erfolgt natürlich auf Grund des Textes, sie ist aber im einzelnen nicht von der im Libretto gegebenen Szenengliederung abhängig.

³ Vgl. ZfM II 404.

⁴ S. z. B. den Anfangsabschnitt »*Nozze*« Finale II (allmähliches Auftreten aller an dem Verlobungsfest Beteiligten): a) Liedperiode, 2mal benutzt || b) freies Dialogisieren mit besonderer Benutzung und buffomäßiger Durchführung einer Phrase aus a) || c) = halb a).

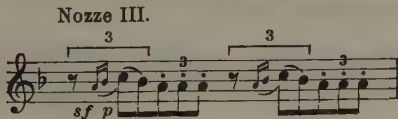
⁵ »*Nozze*« III: völliger Wegfall der Arie innerhalb des Aktes; dafür von

Die einzelnen Abschnitte stehen, selbst bei stärkster Kontrastierung in der Gesamthaltung, tonartlich einander ganz nahe. Auch innerhalb der einzelnen Abschnitte wird sparsam mit Modulation verfahren, von einzelnen bemerkenswerten Ausnahmen abgesehen¹. Bei den ungebunden sich entwickelnden »durchkomponierten« Abschnitten ergibt sich das in den meisten Fällen von selbst. Dreht es sich doch bei ihnen um hastige Rede und Widerrede, um flüssigstes Parlando, freies Ablösen und Einfallen von Stimmen und Stimmgruppen, Fangeballspielen mit einer kurzen musikalischen Phrase. Im Falle schärfster Temposteigerung wird eine Perpetuum mobile-Linie dialogisch aufgeteilt, werden die Singstimmen wie zufällig in den Wirbel des Orchesters hineingerissen. So geschieht es, im Anschluß an das von Piccini aufgestellten Muster², im »Ipocondriaco« (I, 5. Abschn.) mit:



Voraussetzung dabei ist Leichtigkeit und Rücksichtslosigkeit des Buffo-Orchesters, d. h. zunächst Aufrechterhaltung einer Achtel- oder Sechzehntelbewegung durch die Streicher (gleichgültig, ob eine gerade Taktart oder der von Naumann bevorzugte $\frac{6}{8}$ -Takt vorgeschrieben ist) und — meist damit verbunden — ständige melodische Führung der ersten Geige bei nur gelegentlichem Hineinplatzen der Bläser (besonders der Hörner).

Wo Tempo und Charakter weiteren Spielraum lassen, tritt gerade in diesen Abschnitten neben der Leichtigkeit und rhythmischen Bestimmtheit auch die Drastik des Buffo-Orchesters in die Erscheinung. Kurze prägnante Wendungen tauchen auf (besonders in der ersten Geige), die ein Blinzeln, Kichern und Ähnliches in immer neuen Variationen wiedergeben, und die dem Finale mit denjenigen Sologesängen oder Soloensembles gemein sind, die der Buffoschicht in engerem Sinne zugehören. Das (angeblich Mannheimer) »Vögelchen« und der betonte Terzschleifer spielen bei Naumann hier dieselbe Rolle wie bei Piccini. Bald hat man es mit vereinzelt Randbemerkungen, bald mit prickelnden Begleitfiguren:



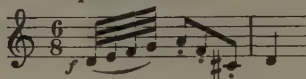
Sz. 3 an ein Pseudofinale: viertellige Folge liedmäßiger Duette von verschiedenster Taktart + abschließender Wechselgesang (Coro).

¹ Z. B. das schleichende Sotto voce-Andante im »Villano« II, 1. Abschn.

² Z. B. »Cecchina« oder »Schiava« (Finale I).

bald mit einem den Abschnitt beherrschenden ausgeprägten Motiv:

Ipocondriaco II.

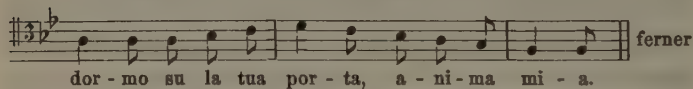


zu tun.

Für die liedhaften Abschnitte bedeutet es das Extrem, daß eine ausgesprochen volkstümliche Wirkung erzielt wird. Einen Finaleabschnitt des »Villano« I z. B. bildet Pierrots Siciliano-Ständchen mit Pizzicatobegleitung, dessen Hauptphrasen durch Orchesterzwischenspiele auseinandergerissen werden, z. B.:



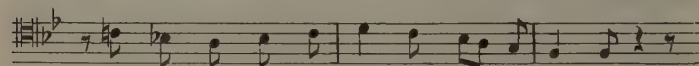
Que-sta è la not - te, che non dor-mo in let - to



dor - mo su la tua por - ta, a - ni - ma mi - a.



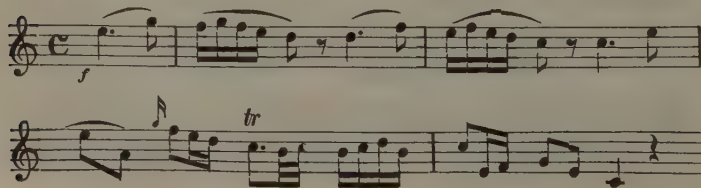
E se man - co una vol - ta, il ciel mi fac - cia



Di - ven - tar un qua - gliot - to, o una bec - cac - cia.

Die groteske Anrufung des Mondes in »Ipocondriaco« II (Solo/Chor) ist im Sicilianorhythmus gehalten. Im Finale I der »Nozze« gibt es ein alla Polacca-Trinklied, späterhin einen Toast auf Dresden bzw. Venedig (Allegretto $\frac{6}{8}$), der als Wechselgesang angelegt ist.

Hübsch wird in der feierlich-komischen Begrüßungsszene der »Nozze« (Beginn von Finale I) die rdomäßige Wiederkehr eines Themas ausgenutzt: über alle momentane Trübungen und Unsicherheiten hinweg stellt eine verschnörkelte Formel:

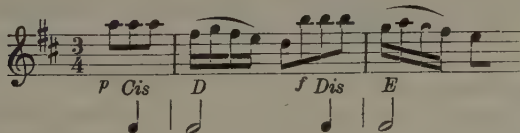


immer wieder das Gleichgewicht her. Im eigentlicheren (Piccini-schen) Sinne rondomäßig angelegt, bringt der zweite Abschnitt von »*I poc.*« I einen frei dramatischen rondomäßigen Wechsel einzelner Hauptglieder.

Um noch Einzelheiten der Anlage zu erwähnen: eine kanonische Einsatzfolge von Singstimmen und Orchester, eine Häufung engführender Imitationen ist in den Schlußabschnitten bei gesteigerter Erregung überhaupt fast obligat; so schon in dem im ganzen noch zaghaft entwickelten I. Finale des »*Villano*«. Ganz ausnahmsweise wird einmal der Parlandofluß durch einige Takte schlichten Accompagnatos gestört (Orchesterschläge; gehaltene Akkorde)¹.

Das Recitativo accompagnato tritt auch außerhalb des Finales nur rein episodisch und in Ausnahmefällen auf, ohne die in der *Seria* bemerkte scharfe motivische Profilierung und ohne die dort festgestellte Themenexposition, vielmehr einfach aus dem *Secco* herauswachsend und ins *Secco* zurückfallend (in der Aussprache des Liebespaares in »*I poc.*« III; in der Soloszene der liebestollen Isabella, »*Villano*« II 2). Eine Klasse für sich bildet das in französischer Manier frei mit der Sturmmusik verwickelte begleitete Rezitativ im »*Ipocondriaco*« (s. u.).

Die vorherrschende Rolle des Seccos in den Rezitativpartien ist im Wesen der Gattung *Opera buffa* selbst begründet: seine Parlando-Art drängt sich ohnehin, wie in den Ensembleszenen, so auch sonst an allen Stellen des Buffo-Organismus in den Vordergrund. Zwanglos ergeben sich dabei Übergänge und Analogien. So wird z. B. durch das *Secco*-Geplapper des alten Pampaluco ein allzu lyrisches *Sotto voce*-Terzett (»*I poc.* I 8) zu vorzeitigem Abbruch gezwungen. Und wenn ein Seccodialog in den gleichzeitigen Gesang der zwei Beteiligten ansläuft (wobei aber jede Stimme textisch und musikalisch auf ihrem besonderen Standpunkt beharrt und schließlich eine von beiden ganz realistisch das letzte Wort behält [»*I poc.*« I 11]), so ist die Brücke leicht geschlagen zu Stücken wie dem *Presto* der *Dardinella* (II 13), das Pampaluco durch Einwürfe immer wieder aufzuhalten sucht, oder zu den kurz gefaßten Duetten zweier widerstreitender männlicher Spieler. (In dem ersten Fall dieser Art [»*Vill.*« I 8] wird der taktweise herüber- und hinüberspringende Dialog nach Finaleart durch eine unermüdlich plärrende Orchesterwendung:



¹ »*Nozze*« II (Abschn. 4): der plötzliche Haltruf des Fähnrichs. »*Villano*« II (Abschn. 2): Schönhügels Erscheinen.

getragen). Der B. c. des Seccos wird bei Naumann sehr häufig — am entschiedensten im »*Ipocondriaco*« — in Galuppi's Manier belebt. Es geschieht besonders charakteristisch in einigen Soloszenen, die dem Beginn eines Finales oder einer durchkomponierten Szenenfolge unmittelbar vorangehen: dort wird (wie in Naumanns *Seria*-Opern) ein bestimmtes »Rezitativmotiv« im Basse zugrunde gelegt, z. B. ein Verwirrungsmotiv im »*Villano*« (II 9); eine, in der Sturmsinfonie später wiederkehrende, Arpeggienfigur:



zu Beginn der Hafenszene im »*I poc.*« (I 4).

Auf Ariengebiet veranlaßt die lyrische Gefühlsäußerung einer seriösen Hauptgestalt (»*I poc.*«) oder die Absicht der Seriaparodie (so Isabellas Arien in »*Vill.*« II 2 und III 2) die Heranziehung einer weitgestreckten dreiteiligen Form, jedoch nicht der *Dal segno*-Arie. In dem Hauptbeispiel *Mandaniras* »*Ah, s'è ver ch'abbiate in seno*« (»*I poc.*« II 11) erinnert das bravouröse Vorspiel und die Art, wie die obligate Violine in einen Wettstreit mit dem Koloraturpart verstrickt wird, daran, daß wir uns in der Zeit der »*Ipermnestra*« befinden¹.

In den reinen *Buffo*-Arien aber spielt die Dreiteiligkeit, die noch in der Zeit *Pergoleses* durchaus das Rückgrat bildete, gar keine Rolle. Die komische Arie hat vielmehr bei Naumann wie bei *Piccini* und *Galuppi* meist die bekannte zweiteilige Form²; in besonderer Zuspitzung auf den *Buffo*zweck, welcher letzterer schon in der textlichen Fassung zu erkennen ist: während in der *Seria* einem langgestreckten musikalischen Abschnitt ein kurzes Textstück zugrunde gelegt wird, wird hier einem im Verhältnis kürzeren Ariengebilde stets ein bedeutend ausführlicheres, fast nie symmetrisches Textgebilde untergeschoben³. Mit dem Koppeln und Umstellen von Worten und Satzteilen wird, zumal im Wiederholungsteil, ein wahres Unwesen getrieben. Textreichtum und die Möglichkeit solcher Textspielerei bilden an sich die Voraussetzung jener leichtflüssigen, nach dem *Secco* schielenden *Parlando*-Art, die die Arie auf lange Strecken hin kennzeichnet. Oft tritt an Stelle eines vernünftigen Melodieaufbaues ein atemloses Nebeneinanderreihen kurzer Phrasen, noch mehr ein hartnäckiges Beharren auch im Motivischen. Sehr beliebt sind plötzlich auftretende Wertverschiebungen:

¹ S. S. 202. Eine noch schwerere stilistische Entgleisung dieser Art s. im »*Idolo cinese*« Schusters (II 12).

² A || B = freie, variierende Wdh. von A (von der Dominanttonart aus).

³ Statt des einen *Seriasatzes* (I der *Dal segno*-Arie), der A und B je mit denselben vier Versen befriedigt, werden hier A und B mit Gebilden von je 16:5 oder 11:6 Versen u. ähnl. versehen (wobei die höhere Zahl der Vorderatzpartie, die niedrigere der Nachsatzpartie eines jeden Teiles gilt).

Nozze I 3.

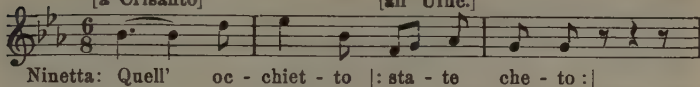


und Überraschungen von Fünf- oder Dreitaktigkeit, wie sie Naumann besonders von Galuppi und Fischietti her kannte:

Nozze II 7.

[a Crisanto]

[all' Uffic.]



Im letzten Beispiel wechselt die Sängerin ganz plötzlich die Front: ein in der Buffo-Arie und im Finale gleich häufiger Fall. Es hängt mit dem dramatischen Charakter der Buffo-Arie überhaupt zusammen: damit nämlich, daß es sich bei ihr nicht um Selbstbetrachtungen zu handeln pflegt (wie so oft in den großen Formen der *Seria*), sondern — so weit nicht ad spectatores gerichtete Bemerkungen und amüsante Schilderungen vorliegen — um Stücke, die an einen der Mitspieler unmittelbar adressiert sind, die also ganz aus der Situation herauswachsen. Daher setzt die Arie gern ohne Vorspiel-Ritornell ein (z. B. »Nozze« II 6, I 3). Hat die Buffo-Arie aber ein Ritornell, so begnügt es sich mit gedrängter liedmäßiger Fassung (»Ipoec.« I 11 z. B.), mit raschem Zusteuern auf die Dominante (Notenbeil. Nr. IX).

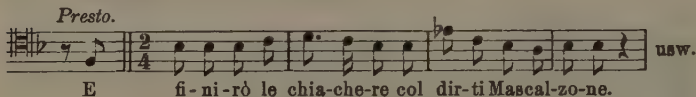
Der Wiederholungsteil pflegt in freier, ungebundenster Weise mit Hilfe von Umstellung, Versetzung, Durcheinanderschütteln das Hauptmaterial vorzuführen, gestützt auf jene erwähnte Textspielerei. Ihm gehen gewöhnlich einige kurze vokal-überleitende Takte voraus, die ebenfalls schon auf der Koppelung einzelner Verse oder ausgewählter kurzer Ausrufe beruhen¹.

In einer Arie des Biaggio (»Nozze« II 2) beherrscht einmal die $\frac{6}{8}$ -Bewegung, die bevorzugte Taktart des Finales, ein vollständiges Allegro². Noch deutlicher erinnert, schon durch die Art ihres Aufbaues, die zweitwichtigste komische Arienform an das Finale: die Arie von mehreren in Takt und Tempo unterschiedlichen Hauptabschnitten. Bei Naumann finden sich, dem damaligen Stand der Entwicklung entsprechend, im allgemeinen nur zwei langgestreckte, stark unterschiedliche Hauptabschnitte. Diese zweite Form — im »Ipocondriaco« aus textlichen Gründen zwar nur in einem Beispiel vertreten — spielt in den »Nozze« fast die gleiche Rolle, wie die an erster Stelle

¹ Solche Textkoppelung kommt auch einer etwaigen Coda zustatten (»Nozze« II 6).

² Im »Ipoec.« (I 5) findet sich auch ein lustiges farbenreiches Allegro in $\frac{3}{4}$ -Takt (alla Polacca-Rhythmus).

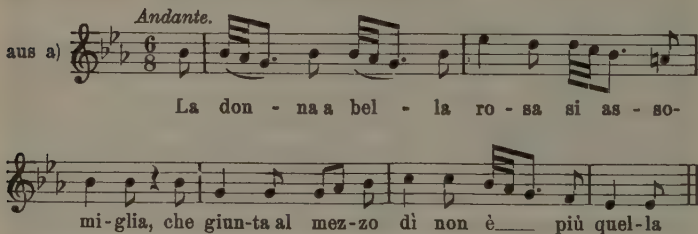
genannte. Sie erweist sich häufig nur als eine um einem kontrastierenden Abschnitt bereicherte Form der ersten Art, d. h. an eine zweiteilige Arie wird ein kontrastierender Anhangsatz angeschlossen. In Zuspitzung zeigt sich das in der Arie des eiferstüchtigen Crisanto (*»Nozze«* II 3), der seinen Sohn zunächst in ruhigem Befehlstone von Ninetta abzubringen sucht¹, dann aber seine Wut nicht mehr bezähmen kann:



Die Analogie zum Finale geht schließlich so weit, daß durch ein Instrumentalmotiv eine witzige innere Verknüpfung von drei kontrastierenden Arienabschnitten geschaffen wird (*»Nozze«* I 4).

Die elastische $\frac{6}{8}$ - oder $\frac{3}{8}$ -Bewegung der Streicher spielt bei der hier vorliegenden Mischarie eine ganz besondere Rolle und zwar gerade in den Schlußabschnitten, sei es, daß sie selbständigen Wert haben (*»Nozze«* II 7), sei es, daß sie nur als kurze effektvolle Epilog — *Stretta* oder *Cabaletto* — anzusprechen sind (*»Nozze«* I 1; II 8).

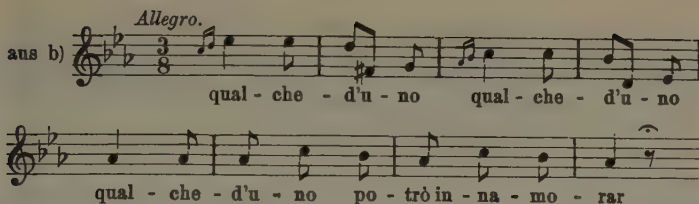
$\frac{6}{8}$ - und $\frac{3}{8}$ -Takt kehren in ähnlichem Sinne in den kleinsten Liedgebilden wieder, die — das buffomäßige Gegenstück der *»Arietten«* der *»Armida«* — von Naumann mit *»Cavatina«* überschrieben werden. So setzt sich die populärste Nummer der *»Nozze«*, Ninettens Strophienlied (I 5), aus einer Vordersatzpartie im Siciliano-Rhythmus von ständchenhafter Pizzicato-Begleitung (a) und einer ergänzenden Nachsatzpartie von flüssiger $\frac{3}{8}$ -Bewegung zusammen², ein Kontrast, wie er in der venezianischen Volksmusik häufig ist³:



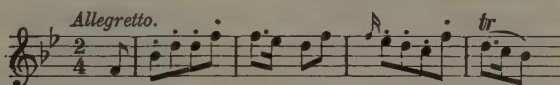
¹ Notenbeil. Nr. IX. Sehr drastisch wird das *»io son tuo padre, Signor, sì!«* des Allegros in dem atemlosen Presto in variiert Form wiederzitiert.

² Die *Cavatina* des Arztes *Pancreatico* (*»Ipoc.«* I 8) ist eine Paraphrase dieses Stückes.

³ Vgl. die Sammlung *Canzonetta da battello*, hgb. v. H. Springer u. E. Buhle, z. B. Nr. 18.



Im »*Ipocondriaco*«, wo sich eine schärfere Scheidung der dramatischen Schichten und dabei auch Platz für ein Secundarierpaar (Scamofisa/Pancreatico) mit seinen Schäkereien bietet, tritt das »kleine Rondo« stärker hervor. Seine freien Zwischensätze werden hier bilderreicher, kurz gesagt buffomäßiger gestaltet, als etwa in den verwandten Beispielen des »*Soliman*«; aber auch die populären Einfälle der Hauptthemen selbst erhalten durch Imitationen, durch Fagottkomik, durch plötzliche Fermaten inmitten des Taktes besonderen Reiz, so z. B. in Pancreaticos: »*In se tutte le femine han la virtù simpatica*« (II 1):



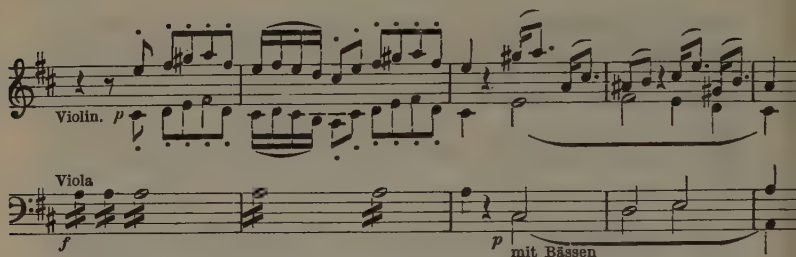
In dem äußerst geschwätzigen Orchester der Buffo-Arie kommen die bei der Besprechung des Finales erwähnten charakteristischen Motive und Figuren wieder zu Ehren. Ebenso wie dort beruht ein Hauptteil der Orchesterwirkungen auf pikanter, scharfwechselnder Dynamik (sf. auf unbetonter Zeit; f/p-Wechsel taktweise u. a.). Die Drastik des Orchesters wird u. a. in den »*Nozze*« durch die (seit der »*Cecchina*« besonders beliebte) Zitierung des Militärs stark herausgefordert (vgl. z. B. Lisettas militärische »Instrumentenarie« [II 9]¹).

Der Buffogeist, der schon in den Ouvertüren der Seria sich bemerkbar machte (besonders »*Armida*«) spricht sich in den Ouvertüren dieser Opern noch eindeutiger aus. Es genügt, auf die quirlenden zweistimmigen Episoden der Geigen in den Schlußrondos, auf die Prägung der zweiten Themen der Hauptsätze hinzuweisen, z. B. »*Nozze*«: (Siehe Beispiel S. 240 oben.)

Eine besondere Stellung nimmt die Ouvertüre zum »*Ipocondriaco*« ein; schon in formaler², besonders aber in instrumentaler Hinsicht

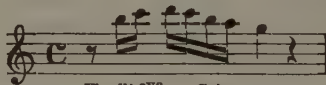
¹ Notenbeil. Nr. X. Die »Tromba« wird dabei wie bei Philidor (»*Tome Jones*« I 3; Jagdarie) als Tromba di caccia, also als Horn gegeben.

² Der erste Satz (ungewöhnlich lang ausgesponnen) verquickt die Durchführung, die sich ausschließlich auf das zweite Thema stützt, mit der Reprise-»Inversion« im Sinne Sammartinis. Das 1. Thema, das also erst am Schluß der Ouvertüre in Urgestalt wieder auftaucht, wird zwar in dem eigentlichen Durchführungsabschnitt übergangen, dafür aber bereits in der ersten Gruppe und in



(starke Bläserbeteiligung; Oboe/Fag. obligato in Satz II). Es kündigt sich hier an, was für die Partitur dieser Oper überhaupt gilt: Sie geht in vieler Beziehung sowohl über das in den vorhergehenden Buffo-Opern, als auch in den italienischen Seria-Opern Geleistete hinaus. Zunächst darum, weil sie für das Dresdner Orchester und zwar in einer Zeit des Aufschwungs geschrieben ist, dann auch, weil sie — am Schluß dieser Epoche, 1775/76 komponiert — auf den Erfahrungen der vorhergehenden Opern aufbaut.

Werden an und für sich in den komischen Werken Naumanns viele orchestrale Einzelheiten, die schon bei der Opera seria festgestellt wurden, in ungebundener und vielgestaltiger Weise wiederholt — das Wechselspiel der Geigen, die vielen plötzlichen Unterstreichungen der Bläser, die ein Hauptelement des Komischen bilden, z. B. »Villano« II 8:



Fl. all' 8^{va} zu Geig.

— wird durch die Fülle malender Bemerkungen der Sprachschatz erweitert, so wird im »Ipocondriaco« im besonderen darüber hinaus das Orchester, besonders der Bläserteil, im Sinne Paisiello¹, noch mehr der Franzosen² ausgebaut und zur Virtuosität entwickelt. Das erwähnte kurze Sotto voce-Terzett z. B. deutet, wie in der Führung der Solostimmen, so auch in der harmonisch-vollen und doch zarten Begleitung des Gesamtorchesters (mit Einschluß von Ob./Hörner/Fag.), die Sturm Musik — das erste große instrumentale Naturbild bei Naumann — in der erstmaligen Verwendung des Tremolo und Crescendo der Pauke Wirkungen an, die im späteren Opernschaffen Naumanns

der Schlußgruppe des Hauptteiles in echter Durchführungsart ausgenutzt (besonders in den Bässen!).

¹ An ihn erinnern auch die vielen Bläser-»Walzen« bei Phraseneinschnitten (vgl. dazu Abert, Mozart I 436).

² Vgl. z. B. die malerische Begleitung der Cavatine, »Ipocondriaco« I 8, durch Flöten und stützende Geigen.

immer häufiger werden. Hervorzuheben ist die Behandlung der meist geteilt auftretenden Fagotte (die Klarinette stand in Dresden noch nicht zur Verfügung): das Fagott gelangt zu voller Gleichberechtigung, wird zu harmonischer Füllung, zu komischem wie zu kantabilem Zweck benutzt¹. Auch in melodischer, in formaler (liedhafte Arie mit Dominieren der Bläser) und in architektonischer² Hinsicht weist der »Ipocondriaco«, »Armida« ergänzend, nach vorwärts. Es hängt das u. a. damit zusammen, daß dem Komponisten in dieser Oper im ausgedehnten Maße die Möglichkeit gegeben war, sich lyrisch auszuleben (das Paar Tamarindo/Mandanira). Naumann betont diese Seite mit einer Wärme, daß es zuweilen den Rahmen zu sprengen droht. Es ist für seine Auffassung bezeichnend. Nicht, als ob bei Naumann die komischen Gestalten und Situationen zu kurz kämen. Naumann entwickelt oft einen Sinn für Komik und Humor, den man bei dem vielfach zum bloß »weichen Künstler« Gestempelten nicht erwartet³. Jedoch ein gewisser Zug zur Mäßigung, zur Gesetztheit, oft auch ein Lortzingscher Einschlag, ist nicht zu verkennen. Seine an sich höchst witzigen, plötzlichen Bläserunterstreichungen sind nicht so impertinent wie diejenigen Paisiellos. Auf das keck Herausfordernde des Schlagers⁴, auf die rücksichtslose Karikatur⁵ wird er nie so unbedenklich losgehen wie Schuster. Die Buffolaune dieses letzten wirkt unbedingt ursprünglicher und überzeugender. Naumann ist der schwerfälligere von beiden. Was aber äußere Geschlossenheit, gleichmäßige Durchbildung bis ins kleinste betrifft⁶, so gehören Werke wie die »Nozze disturbate« und besonders der »Ipocondriaco« zu den erfreulichsten der Buffo-Literatur. Der »Ipocondriaco« ist dazu als frühes Beispiel entschiedener Annäherung an die französische Oper für die Geschichte der Opera buffa von Bedeutung.

¹ Der Fagottpart der »Nozze« fehlt im Autograph. Er ist erst für Dresden eingefügt. Auch die Arie des Pierrot im »Villano«: »La notte, oh dio non dormo, perduto hò l'appetito« mit obligatem Fagott dürfte eine Dresdner Neueinschaltung sein.

² I 4; Hafenszene: Secco, lustiger Marsch, Chor mit Solozwischensätzen, unmittelbar übergehend in einen Accompagnato-Dialog. Dieser kündigt u. a. ein Hauptmotiv der folgenden Gewittermusik an und verwertet seinerseits eine Arpeggiertwendung, die dem Anfangs-Secco des Pancreatico (»vento terribile!«) als »Rezitativmotiv« zugrunde liegt (s. S. 236). Vgl. auch I 8.

³ Besonders macht ihm die Charakteristik närrischer alter Herren Spaß: des Crisanto in den »Nozze«, des Zazandor und des Ipocondriaco (s. z. B. die Falsett-koloratur in I 10).

⁴ Z. B. Laurettas alla Turca-Liedchen (II 11) in Schusters »Fedeltà in amore« (1773).

⁵ Man vergleiche z. B. die Priestergesänge und das Orakelquartett (I 3 u. II 11) in Schusters »Idolo cinese« (1774) mit der Tempelszene im »Ipo.« (II 15).

⁶ Das gilt besonders für die Instrumentation, die dagegen Schuster (wie viele andere Buffo-Komponisten) innerhalb einer Partitur sehr ungleich behandelt.

III. Die schwedischen Opern.

Mit den schwedischen Opern sah sich Naumann Aufgaben gegenüber, die schon durch die unbedingte Bezugnahme auf den französischen Operntypus im Textgrundriß ganz neue Anforderungen an sein technisches Können wie an seine dramatische Gestaltungskraft stellten. Dazu kommt, daß es sich hier nicht um traditionell festgelegte Gestalten, um abgegriffene Situationen handelte, sondern daß es letzten Endes galt, kulturphilosophische, religiöse, nationale Probleme der unmittelbarsten Gegenwart im Rahmen der Opernform zu behandeln, daß der Komponist bei der Arbeit mit der Prätension wirklicher Dichterpersönlichkeiten zu rechnen hatte.

Amphion.

A. Der Text.

Textinhalt der Oper (1 Akt in 5 Szenen):

Antiope ist dazu bestimmt, dem Häuptling des wilden Volkes, dem sie angehört, die Hand zu reichen. Menschenopfer sollen zur Feier der Hochzeit dargebracht werden, wozu eine Schar Gefangener mit ihrem Führer ausersehen ist. Antiope aber steht unter dem Bann von Amphions Gesang und weigert sich, dem Herrscher zu folgen. Schon sind alle Vorbereitungen zum Opfer getroffen, dem verzweifelten Bitten Antiopes zum Trotz, da naht (unter dem Klange einer zarten Musik und eines Chores hinter der Szene) Amphion selbst. Dem Zauber seines Gesanges gelingt es allmählich, die Wilden und schließlich auch den Häuptling zur Milde und Weichheit umzustimmen. Bei offener Szene verwandelt sich das Bühnenbild aus einer wilden Berggegend in ein reichgeschmücktes Tempe. Dieses neue Wunder öffnet vollends allen die Augen für den Wert von Frieden und Kultur. Voller Rührung verzichtet der Höfding für die Vilda (Wildenhäuptling) zugunsten Amphions auf Antiope. Man zieht in einen Tempel ein (Marsch; Verwandlung). Unter Gesang und Reigen wird die Hochzeit gefeiert.

Textinhalt des Prologes zum Amphion:

Die Nordwinde feiern die Macht des Boré (Winters). Dieser übt selbst nur noch widerwillig seine kulturfeindliche Herrschaft aus und hofft auf den Tag der Aussöhnung mit der Menschheit. Unter dem Klang einer »liflig musik« sinkt eine Gottheit in einer Wolke hernieder und verkündigt, daß dies der Tag sei, an dem Boré Frieden mit dem von ihm besonders geschädigten Schwedenlande schließen könne: der Tag von Gustavs III. dreißigstem Geburtstag. — In dem

Tempel der Seligkeit (Sz. 3) wird mit Gesang und Tanz das Fest gefeiert (*Chor af Lekar och Nöjen*; dann vereint mit dem *Chor af Nordanvåden*). Auf die Bitten des Boré, zu erklären, worin das Glück bestehe, das Gustav seinem Lande bringe, kündigt die allegorische Gestalt der *Allmänna Sällhet* (Glückseligkeit) die Oper »Amphion« als die erklärende Antwort an: darin soll dargestellt werden, wie Gustav Kultur, Einigkeit und staatliche Ordnung seinem Volke wiedergeschenkt habe. »*Hvad Amphion i Grekland varit, är Gustaf uti Sverje ün.*«

Gudmund Göran Adlerbeth¹, der 1773 bei der Versifizierung von »*Birger Jarl*« zuerst dem König literarisch nahegetreten war und bereits zwei Textbearbeitungen der ersten Opernjahre hinter sich hatte², schließt sich — wie alle Textdichter der für das Bollhus-Theater bestimmten Opern — einer französischen Vorlage an: Antoine-Léonard Thomas³ »*Amphion*«, der 1767 (11. Okt.) in der Musik de Labordes in Paris aufgeführt worden war⁴.

Durch die Wahl dieses Textes wird zum erstenmal klar zum Ausdruck gebracht, worauf die Operngründung Gustavs III. letzten Endes hinzielte. Auch durch die persönliche Färbung hindurch, welche die bei Thomas rein allegorisch gefaßte Figur des Amphion durch den Schlüssel des Prologes bei Adlerbeth erhält (wodurch sich eine Glorifizierung des Königs ergibt)⁵, bleibt doch der demokratische Grundzug des Werkes deutlich. Die Verherrlichung von Zivilisation und Kultur, auf die es hier ankam, ließ keinen Raum für eine Monarchenverhimmelung Quinault-Lullyscher Art, wohl aber für eine Ehrung großer staatsmännischer Tugenden. Das Thomassche Buch konnte vorzüglich dazu dienen, der sozialen Stimmung der ersten, freiheitlichen, von ruhiger Zuversicht begleiteten Jahre der neuen Regierung des Schwedenkönigs als künstlerisches Spiegelbild zu dienen.

¹ (Svenskt biograf. Handlex. af H. Hofberg:) geb. 1751, gest. 1818. Mit Gustavs III. Regierungsantritt tritt er in Stockholm hervor (vorher in Upsala). Er erhält Eintritt in die Gesellschaft *Utile Dulci*. Durch seine Bearbeitung von Racines »*Iphigenie*« auf ihn aufmerksam gemacht, zieht ihn A. Gyllenborg in den literarischen Kreis um Gustav III. hinein. 1778 wird er Reichsantiquar und Gustavs Handsekretär und begleitet diesen auf seiner italienischen Reise. 1786, bei Stiftung der schwedischen Akademie, wurde er eines der ersten Mitglieder; zugleich Sekretär der Vitterhetsakademi. S. auch S. 77.

² Vgl. Levertin (Gust. III. . . , S. 41) u. S. 692.

³ Über Th. (1732/1785) vgl. u. a. Grand Dict. univ. du XIX. siècle: ursprünglich Gegner Voltaires, schreibt seit 1757 Eloges großer Männer (u. a. 1763: L'éloge de Sully, gegen den Sittenverfall seiner Zeit gerichtet; 1765: L'éloge de Descartes). 1766 Mitglied der Akademie. Th. war intim befreundet mit Marmontel, d'Alembert, Mdme Necker. Seine Lieblingsdichter waren: Homer, Euripides, Vergil, Metastasio, Tasso.

⁴ Als Schluß der »*Fragments nouveaux*« mit Sophie Arnould und le Gros in den Hauptrollen (Th. de Lajarte, Biblioth. music. du Théâtre de l'opéra I [Paris 1878], S. 249/50). Der Amphion-Text ist abgedruckt (als »acte lyrique«) in der Ausgabe: *Œuvres diverses de Mr. Thomas de l'Académie Française*; nouv. édit. augm., tome II, Amsterdam 1768.

⁵ Der Prolog war auf Gustavs Veranlassung hinzugefügt worden (Vorrede Adlerbeths in den Skaldskrift. II, Ausg. 1798).

Die Wahl des ideenreichen Buches ist aber darüber hinaus bezeichnend für die Anschauungen des Dichters Adlerbeth, zugleich für die wichtigsten Strömungen innerhalb des Gustavianischen Literaturkreises überhaupt, für dessen Wechselverhältnis zu Frankreich¹. Der Anschluß an den durch seine »Eloges« berühmten, überzeugten Demokraten Thomas, dessen »*Épître au peuple*« in Schweden seit seiner ersten Übersetzung in die Nationalsprache (1764) populär war, lag in Adlerbeths literarischem Programm. Adlerbeth hat des weiteren neben Gjörrwell viel getan für die Propagierung »Ossians« in Schweden, für ein Verständnis der nordischen Stimmungswerte dieser Dichtungen: er hat (zusammen mit Gyllenborg) die Gestalt des »primitiven Menschen« in die schwedische Dichtung eingeführt, der den Schweden zugleich von dem Wissenschaftler Neikter als kriegerischer »homo silvestris« vorgestellt wurde. Das Besondere ist, daß Adlerbeth diese, für die schwedische Literatur neue Rousseausche Gestalt in unmittelbaren Zusammenhang mit dem Norden bringt, um die Kontrastierung von Norden und Süden, von männlicher Kraft und weiblicher Weichheit anzufügen: eine Gegenüberstellung, die von den Werken des Schweizer Historikers Mallet aus als ein Lieblingsmotiv in Wissenschaft und schöne Literatur eingedrungen war — in die Anschauungen von Herder, Montesquieu, Mad. de Staël — und es in Schweden dank dem Eifer Ehrenswards zu der gleichen Beliebtheit bringen sollte, wie die Gestalt des »homme nature« selbst. Wie Ehrensward wird Adlerbeth (war er auch frühromantischen Empfindungen nicht unzugänglich) dabei doch in erster Linie von der Begeisterung des Neuklassizisten bestimmt.

In welchem Maße danach der Text des »*Amphion*« als Niederschlag von Grundanschauungen und Grundstimmungen der beginnenden Gustavianischen Zeit und ihrer Literatur gelten mußte, das drängt sich dem Betrachter auch ohne die handgreifliche Aufklärung des Prologs auf².

Der Dichter der französischen Vorlage, Thomas, hat bei diesem, seinem einzigen theatralischen Versuch nicht den Ehrgeiz des Dramatikers gehabt. Es kam ihm nur darauf an, die Grundidee deutlich werden zu lassen: den Gegensatz der nordisch-barbarischen Welt einerseits und der griechischen andererseits, sowie ihre endliche Verschmelzung (die Vereinigung Amphion/Antiope als symbolischer Schluß). Auf individuelle Zeichnung, auf psychologisches Detail wird verzichtet. Gerade die Behandlung der wichtigsten Gestalten, des »Höfding« — schon der Verzicht auf bestimmte Namensgebung ist bezeichnend — und besonders Amphions bleibt im rein Allegorischen

¹ Zum Folgenden vgl. die ausführliche Darstellung von A. Blanck (a. a. O.), bes. S. 384, 397, 431, 316 ff., 246; ferner 288 u. 290.

² Übrigens bleibt gerade der »*Amphion*« bei Blanck ungenannt.

stecken¹. Etwas lebendiger wird Thomas nur da, wo es sich um die Massenpsyche der Wilden und um Antiope handelt, die zwischen der Welt Amphions und derjenigen der Barbaren vermittelt und das Auftreten Amphions dramaturgisch vorbereitet. In dem entscheidenden Mittelstück der Handlung beschränkt er sich darauf, den Prozeß der Umwandlung durch Einsatz äußerer und innerer Hemmungen aufzuhalten (der Höllding stachelt die erschlaffenden Wilden zu immer neuem Widerstand auf) und zugleich den Komponisten zu immer stärkerer musikalischer Anspannung aufzurufen.

Adlerbeth hat sich nicht nur im Ablauf der Handlung, sondern auch in der Diktion im allgemeinen an Thomas gehalten. Die durchgängige Anwendung des Reimes — es erwächst damit dem Komponisten größere Freiheit für die Verteilung von Rezitativ und Arie — ergab sich bei der Befolgung des französischen Opernvorbildes von selbst. In enger Beziehung zu Thomas werden weibliche Schlüsse, Reimkreuzung (a b a b) verwendet, Reimumschlingung (a b b a) bevorzugt. Adlerbeth entfernt sich von seiner Vorlage zuweilen insofern, als er die übertriebene Wortkargheit des Originals öfters behebt², andererseits auf das Ballettbedürfnis der Zuschauer weniger Rücksicht nimmt. Von den drei Einheiten, die angesichts der Einaktigkeit³ bei Thomas besonders ausgeprägt erscheinen, wird die Einheit des Ortes durch die zwei Schlußverwandlungen abgeschwächt. Sehr gezwungen wirkt der Versuch Adlerbeths, den Moment des ersten Umschwungs der Wilden im rationalistischen Sinne umzugestalten⁴.

Der Adlerbethsche Text fand vielfach abfällige Kritik, so durch Wellander⁵ und Meißner. Meißner lehnt schon das Sujet als zu dramatischer Verarbeitung nicht passend ab (M. 220) und hat vom Standpunkt des Theaterpraktikers aus damit nicht unrecht. Wie gesagt, darf das Buch eben nur als Ideenstück bewertet werden; es ist literarisch in die Nachbarschaft von Werken wie Voltaires »*Orphelin de la Chine*« zu setzen, als Musiktext aber in das oratorische Grenzgebiet zu verweisen⁶.

¹ Vgl. auch S.-Surin, *Notices sur la vie et sur les ouvrages de Thomas* (1825), S. 55/56.

² Noch verschiedener in der veränderten Fassung, in der der Text 1798 (bzw. 1803 u. 1818) in die gesammelten Werke Adlerbeths aufgenommen wird (Verherrlichung sozialer Tugenden in Amphions Anrede an das Volk!). Hier zeigt sich überdies in vielen Punkten die Rückwirkung von L. Neumanns deutscher Bearbeitung.

³ Das Stück hat sie mit vielen französischen Opéra-balletts gemein.

⁴ Thomas: auf Amphions Geheiß entfallen den Wilden die Waffen, den Gefangenen die Ketten von selbst. Adlerbeth: Amphion befiehlt den Wilden, die Waffen wegzuwerfen und selbst den Gefangenen die Ketten zu lösen. L. Neumann stellt in seiner deutschen Bearbeitung (II 3) die Version Thomas' wieder her (s. u.).

⁵ Levertin (Gust. III.), S. 35.

⁶ In einer Kantate wird das gleiche Thema ein Jahrzehnt später von Cherubini behandelt (Hohenemser, a. a. O. S. 83).

B. Die Musik¹.

Was sich auch im einzelnen gegen den Text sagen läßt, in jedem Fall ist Naumann mit dem »*Amphion*« in die neue Welt französischer Abkunft mitten hinein versetzt und im besonderen sofort vor die schwierigsten Aufgaben der Chorbehandlung gestellt worden².

Der Chor erscheint im »*Amphion*« in den denkbar verschiedensten Formen. Zunächst im einfachen, nur von Bläsern begleiteten Chorlied des Amphiongefolges, in größeren dreiteiligen liedartigen Gebilden (Kl.-A., S. 153), dann im plötzlichen dramatischen Ansturm als deklamatorischer Satz (Allegri furiosi der Wilden, z. B. S. 78), als Ausruf innerhalb dramatischer Engführungen (S. 62); sehr häufig mit Refrainwirkung: der Chor wiederholt zustimmend einen nachtanzmäßigen Anhangsatz des Solos (S. 117ff.), beteiligt sich an der freien Wiederholung eines feierlichen Sololiedes (Amphions »*Versöhnet Euch!*«, der Chor dabei hinter der Szene postiert [S. 82]): ein Verfahren, das dann auch auf größere Gebilde, in denen mehrere Einzelpersonen und mehrere Chorgruppen beschäftigt sind, übertragen wird³.

Das veränderte Bild des dramatischen Grundrisses zwingt nun weiter dazu, die einzelnen Verschmelzungsprodukte (Ensemble von Chor und Solo; Arie mit Chorrefrain u. dgl.) ihrerseits wieder mit Vorhergehendem oder Nachfolgendem, also auch untereinander zu verknüpfen. So entstehen größere, tonartlich zusammengehaltene Komplexe von Secco, Accompagnato, Arie, Chor (z. B. der Übergang Sz. 2/3), innerhalb derer die Verkettung im unmittelbaren Hinübergleiten oder aber durch feinfühligte Wahl des Kadenzverhältnisses⁴ sich vollzieht.

Mit diesem Hinzielen auf eine geschlossene dramatische Wirkung hängt es zusammen, daß die wesensverschiedenen Formen (Secco, Accomp., Arie, Chor, Instrumental- und Tanzstück), die hier im engen Raum aufeinandertreffen, inhaltlich einander stark angenähert werden. Das Accompagnato wird schon äußerlich sehr in den Vordergrund gestellt und vor dem Beginn eines geschlossenen

¹ Der Einfachheit halber wird bei Zitaten und beim Abdruck von Notenbeispielen schon hier auf die gedruckte deutsche Fassung (L. Neumann) Bezug genommen, soweit nicht größere Unterschiede gegenüber dem schwedischen Original vorliegen (s. darüber unten).

² Der Tanz ist nur bei der Hochzeitsmusik des Schlusses und bei dem Wildenmarsch berücksichtigt, im übrigen als szenische Begleitung eines vokalen Stückes der Arbeit des Ballettmeisters überlassen.

³ Das erste Ensemble (die Wilden und die Gefangenen, je mit ihrem Häuptling); der Wechselgesang am Schluß, der durch die Lebhaftigkeit des Orchesters, durch die variierte Behandlung der Couplets (besond. harmonische Färbung) wie der Refrains (Anthiphonie beim letzten Zitat) auffällt.

⁴ Phrygischer Schluß und Terzbeziehung spielen wieder eine besondere Rolle, besonders bei dem Abschuß mit einer rhetorischen Frage oder einem Ausruf (Kl.-A., S. 71/72; S. 112). Das »in cadenza« wird nur ausnahmsweise verwandt.

Stückes als klanglich geeigneteres Bindeglied dem Secco auffällig vorgezogen. Das Gegensätzliche des Seccos dem Accompagnato gegenüber wird durch eine weit über alles Frühere hinausgehende Anteilnahme des B. c. bedeutend gemildert. Der Baß unterstützt mit einer überlegenen Wendung:



die ruhige Würde, mit der Amphion dem letzten und gefährlichsten Gewaltausbruch der Wilden begegnet, er malt das Rasseln der Ketten, die den Gefangenen entfallen, führt wiederum, wie das Accompagnato, bestimmte »Rezitativmotive« durch. Mit der Charakteristik des Höfding hängt das Einsetzen von Rezitativabschnitten zusammen, die sich auf ein Unisono von »Tutti li bassi« oder von »Viol. unis. c. bassi« stützen (S. 86). Er ruft z. B. inmitten eines ruhigen Seccos das Unisono einer aufschnellenden Skalenfigur herausfordernd auf den Plan, die dann den anschließenden erregten Chorsatz der Wilden durchzieht (s. dazu Beisp. auf S. 252)¹.

Das Streben nach Vereinheitlichung führt auch bei der Arie zu formalen Veränderungen. Die langgestreckte zweiteilige Form tritt für die (schon in »Armida« verdrängte) große Dal segno-Arie ein, d. h. ein Satz, der dem I einer Dal segno entspricht, wird isoliert verwendet. Mit der räumlichen Beschränkung ändert sich zugleich der Charakter: sogar diese große Arienform wird einem stark liedhaften Sprachstil, einer Naturschwärmerei Rousseauscher Art im weitesten Maße zugänglich (1. Arie der Antiope). Das Liedmäßige beherrscht in auffälliger Weise das Feld, es drängt sich sogar in Gestalt eines ruhigen gedehnten Ausklangs an kurze dramatische Stücke heran: der Racheruf des Höfdings erhält ein abschwächendes »Lebewohl«-Andante als Abschluß (S. 39). Wieder ist dabei auf die Charakteristik des Höfdings hinzuweisen. Die zarten Regungen seines Herzens werden bei Naumann von vornherein² mindestens so betont wie die Unbändigkeit des Naturmenschen. Wo der Dichter zu wenig gibt, da neigt der Komponist zu Übertreibung.

Lied, liedmäßige Arie (bei der der zweiteilige Grundriß überwiegt) und kleines Rondo in lyrischer Nutzenanwendung (Amphions 1. Solo) werden mit neuen instrumentalen Reizen ausgestattet. Das freie Ineinanderspielen von Bläsern und Singstimme sei besonders hervorgehoben: (Siehe Beispiel S. 248.)

Die Vereinheitlichung, die sich einerseits durch Angleichung und durch engstes Verknüpfen der Formgattungen ergibt, wird andererseits auf motivischem Wege erzielt. Chorstück und Solo, Rezitativ und

¹ In der deutschen Fassung geändert.

² S. die gefühlvollen Bindungen seiner volkstümlichen Weise zu Beginn von Sz. 2 (S. 26).

Larghetto affetuoso.

Corn
Flauti
Viol.

dolce

Almira.
(Antiope.)

Komm, komm, o

Cello.

f p

Sän - ger sanf - ter Lie - der.

Viola

pixx.

Orchesterstück werden bei der Aufeinanderfolge motivisch auf einen gemeinsamen Nenner gebracht, das Secco dabei dem Accompagnato völlig gleichgeordnet (Kl.-A., S. 87 u. 152). Die Bezugnahme eines Accompagnatos begnügt sich nicht mehr mit einer kurzen Andeutung: in Antiope's erster Soloszene wird innerhalb des einleitenden Rezitativs das zweigliedrige 2. Thema der Arie ausführlich exponiert (α und β in Notenbeil. Nr. XI). Ein einfaches (allzu liedertafelhaftes) Chorlied¹ dient dem Gefolge Amphions als musikalisches Abzeichen, wird erinnerungsmelodisch wiederholt.

Einheitlichkeit des Motivapparats ist, allgemein genommen, schon dadurch gegeben, daß die zwei dramatischen Gruppen, auf deren Kontrastierung und endliche Vereinigung es im »*Amphion*« ankommt, durch zwei Motivgruppen musikalisch dargestellt werden, deren

¹ »*Amphion, Du Menschenretter*« (s. unten das Beisp.). Die Betonung: Amphión, dem Schwedischen entsprechend.

Einzelglieder meist schon tonartlich zusammengehalten sind und zudem vielfach im leitmotivischen Sinne aufeinander bezogen werden. Die Amphion-Gruppe hält sich vorzugsweise in A Dur, schwelgt in Terzen- und Sextenweichheit, in Vorhalt, Durchgang, zartpunktierten Auftakten. Für diese Schicht ist auch die Häufigkeit gleitender eintaktiger Imitationen bezeichnend:

(Hinter der Szene!)

Flöten

tr

Fag.

tr

Allegretto.

Chor.

Am - phi - on, du Men - schen - Ret - ter, dein Ge -

sang er - freut die Göt - ter,

Viol. oblig.

Cello.

usw.

Die zuletzt zitierte liebkosende Wendung wandelt sich später, nachdem Amphion Macht über die Wilden gewonnen hat, in den energischen Anruf:

Adagio.

Violini.

Basso.

usw.

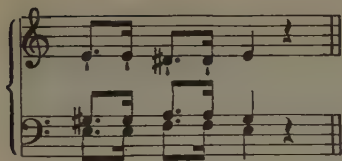
In Antiopes Soloszenen, besonders in ihrem Adur-Gesang, mit dem der Expositionsteil der Handlung abschließt, klingt bereits der Ton der späteren Amphionmusik an:

Almira. (Antiope.)

Komm o Sänger sanfter Lieder! Komm! bezähme die Ge - mü-ther

Die Motivgruppe, die sich auf die Wilden bezieht, ist schon dadurch bemerkenswert, daß sie Hasses, Jommellis, Glucks Versuche zu einer Barbarencharakteristik fortsetzt. Sie arbeitet mit scharfpunktierten Achteln oder Sechzehnteln, mit plötzlichem Umspringen ins Unisono, längeren Unisonogängen (im Chor wie im Orchester). Sie hat eine Vorliebe für eine, das Oktavintervall betonende, ungeschlachte Melodik, für die Cdur-Tonart (der leeren Saiten der Baßinstrumente wegen!):

Marsch.



Allegro.

Violini.

Calpar.

Baß.

mf

Ihr seydt ver-zagt, ihr wollt das Op - fer

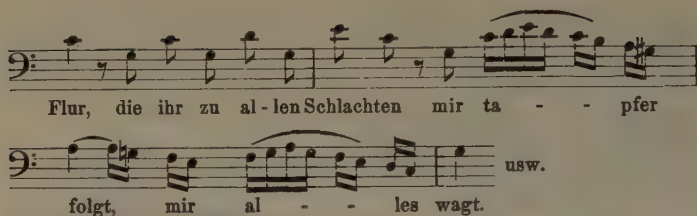
mf

zö - gern? solch fei - ges Mit-leid bringt euch Schande

usw.

Calpar.

Ihr Hel - den! Ihr Hel - den mei - ner



In diesem Zusammenhang tritt auch zum erstenmal bei Naumann das Vorbild Glucks als des Komponisten der Furienszene (*»Orfeo«*)¹ in die Erscheinung:

Allegro furioso. usw.

Violini.

Chor der Wilden und zugleich Ballett.

Zur That, den Arm voll Waf-fen zur

Basso.

Der Notwendigkeit, die Gruppen zu scheiden und zugleich innerhalb jeder Gruppe zu differenzieren, ist die Bestimmtheit, der überraschende Farbenreichtum der Instrumentation, die Vielgestaltigkeit der Chorbehandlung im *»Amphion«* zu danken.

Rechnet die Wildenmusik mit robuster Bogenführung der Streicher, mit den scharfen Akzenten trompetenmäßig geführter Hörner, läßt sie den Chorsatz gern in volle Naturalistik geraten, so bringt die Amphionmusik einen neuartigen, üppigen Chorklang, eine Verfeinerung in der Behandlung des einzelnen Instrumentes (Unterstreichungen der Holzbläser), im Verschmelzen der Instrumentengruppen. Der Höhepunkt liegt in den in allmählicher Steigerung sich entwickelnden drei Umstimmungsstücken; also dort, wo die Musik an sich im Dienste der dramatischen Idee ihre Macht beweisen soll.

¹ Vgl. auch das Orchesternachspiel bei der Flucht Antiopes — im schwedischen Original im a-moll stehend und ausgedehnter als im Kl.-A. (S. 48) — mit demjenigen von Glucks *»Orfeo«* I.

An erster Stelle wird »Cembalo o Liuto« als obligates Instrument eingeführt, mit dem Pizzicato der Streicher, mit dem »Orchesterpedal« der geteilten Bratschen und Hörner in Verschmelzung, zum Untergrund von Tenor und obligater Oboe gemacht oder aber mit diesen beiden in ein virtuosos Wechselspiel verstrickt (Amphions Fdur-Rondo, S. 72).

Der Adagiogesang mit Beteiligung des Chores (S. 82) führt die Streicher zur Einfassung des Solotenors meist im Hochklang, stellt über den Geigenpart eine obligate Violine, die bald in Sechzehnteln umspielt, bald melodische Phrasen aufgreift und beim Einsatz des Tutti über alles hinwegstrahlt¹:

Viol. obl. *sf*

p Ver - söh - net euch!

Ver - söh *p* - net euch!

Ver - söh - net euch!

liebt euch als Brü - der!

liebt euch als Brü - der!

liebt euch als Brü - der!

¹ Dies Modell mit dem sich weitenden Auftaktansatz, mit den Vorhalten in den Mittelstimmen läßt sich über Mozart (Esdur-Quartett Nr. 16 [Köchel 428]; Andante) bis zu Beethoven hin verfolgen (Sonate, op. 111).

Den Höhepunkt bildet der kurze Chorsatz auf die Worte: »O! öma ljufva harmoni, förmildra deras raseri!« (im deutschen Kl.-A. nicht enthalt.). Der Tenor greift eine Phrase variierend auf, die unmittelbar vorher von Amphion selbst — und zwar zur Begleitung von Baß und geteilten Celli — intoniert worden war und läßt sie von den übrigen Stimmen ornamental umspielen:

Larghetto. O! ö - ma, o ö - ma ljuf - va har-mo-ni

O! ö - - - ma ljuf - va har-mo-ni

O! ö - ma ljuf - va har - mo - ni

Dieser Chorsatz wird getragen von einem Orchester, in dem Bläser und Streicher sich wie unmerkbar in führender und begleitender Funktion ablösen und gegenseitig durchdringen (im Vorspiel zunächst nur die geteilten Bratschen mit Flöt./Hörn./Fag.), in dem Flöten und Hörner — letztere zwischen *con* und *senza sordino* wechselnd! — in einem Arabeskenpiel einander angenähert werden, welches schließlich im »*pianiss.*« verklingt.

In dem letzten Stück, aber auch schon in dem *Adur-Adagio* ist eine Klangphantasie lebendig, wie sie in jener Zeit ganz ungewöhnlich ist. Zum ersten Male muß mit Entschiedenheit das Wort »romantisch« zur Kennzeichnung herangezogen werden.

In einer Partitur wie dem »*Amphion*« müssen alle dem französischen Stil widersprechenden Züge, besonders alle extrem neuneapolitanischen Eigenheiten doppelt scharf in die Augen stechen. Man darf bezweifeln, daß die in der gleichzeitigen Literatur in solchem Umfang vereinzelt dastehende einheitliche motivische Fundierung und instrumentale Belastung des Rezitativs den Beifall des Dichters Adlerbeth gefunden hat, so völlig sie auch aus der Idee des Dramas herausgewachsen ist. Der Verehrer der großen Obligatoszenen der Italiener, der Hasseschen Rezitativkunst und des zeitgenössischen Monodrams drängt zumeist den Verehrer des in gleichmäßigem Pathos sich bewegendem alten französischen Rezitativs in den Hintergrund. Besonders auffällig ist die Beibehaltung des *Seccos*. Ganz abgesehen von den allgemeinen Vorbedingungen — das Cembalo war innerhalb des Stockholmer Repertoires gerade für den Zweck des Rezitativs keine Notwendigkeit mehr (s. o.) — wäre das Wagnis, es völlig zu entfernen, bei einem in rezitativischer Hinsicht so knapp gefaßten Text wie »*Amphion*« nicht groß gewesen. Durch die Eigenart seiner Anwendung aber (seine Eingliederung in

motivischer, klanglicher und dramaturgischer Beziehung, oft auch Annäherung an die französische Rezitationsweise) verliert das Secco bei Naumann, wie schon angedeutet, den Charakter eines fremden Elements.

Mehr schon erweisen sich die vielfachen Koloratureinflechtungen in liedmäßige Solo/Chor-Stücke, einzelne ausgedehntere Vorspiel-Ritornelle als Fremdkörper. Ganz aus dem Rahmen fällt die extravagante Arie, in der Antiope ihre Freudegefühle über die günstige Lösung austobt (S. 120). Sie überflügelt ihre unmittelbaren Vorgängerinnen (s. »*Ipermestra*«, »*L'ipocondriaco*«) durch die noch stärkere Betonung des instrumentalvirtuosen Zweckes (Geige und Flöte »concertato«), besonders in den Ausschweifungen des Vorspiel-Ritornells¹.

Die musikalische Fassung des »*Prologs zum Amphion*« entspricht in Motivik und Methode durchaus derjenigen der Oper. Auch dort zwei einander gegenüberstehende Motivgruppen — in »*Sällhetens Air*«, einer Verherrlichung Gustavs, klingt bereits deutlich die Sprache des Amphionkreises an —, auch hier oft lästiger Koloraturbesatz (das Versöhnungsduett gegen Schluß).

Werden im »*Amphion*« die ersten vier Takte des leitmelodisch benutzten Adur-Chores nach seinem erstmaligen Erklängen hinter der Szene² von den Streichern des Hauptorchesters aufgenommen, wobei die Einzelzitate durch eine Rezitativbemerkung getrennt sind (Kl.-A., S. 69), so veranlaßt das szenisch überraschende Erscheinen der Sällhet im »*Prolog*« einen verwandten Effekt: ein Instrumental-Allegretto (2 mal 8 Takte) wird so vorgetragen, daß die zusammengehörigen Phrasen auseinandergerissen werden und Secco-Ausrufe (des erstaunten Boré) in die Zäsurücke eintreten. Der kurze Satz verrät in seinem breiten alla Polacca-Rhythmus und seiner Instrumentation³ überdies eine populäre Tendenz, wie sie in dem polonäsenartigen »*Dans af Amphions medfölje*« in der Hochzeitsszene am Schluß der Oper ganz entsprechend zum Ausdruck kommt⁴.

Ein ähnliches Eingehen auf die Neigungen des schwedischen Publikums liegt auch in der überraschenden Ausnutzung der Laute (s. o.), in der Unverblümtheit, mit der im öfters zitierten Chorlied

¹ Es exponiert in 82 Takten das gesamte motivische Material. Bezeichnend ist, daß auch in dieser Arie die weitgestreckte Dreiteiligkeit oder Dreisätzigkeit zugunsten der zweiteiligen Form aufgegeben ist.

² Nur im deutschen Klavier-Auszug, nicht aber in der Originalpartitur ist in diesem Falle Gdur statt Adur gewählt.

³ Die einzelnen Liedperioden werden zunächst von Hörnern und Flöten soli mit stützendem Geigenpizzicato gebracht, dann ein zweites Mal vom Tutti mit Baßpizzicato.

⁴ In der deutschen Fassung gestrichen. Über die »*Polska*« genannten alten Tanzlieder, die in Schweden bei Festen, besonders Hochzeiten noch gebräuchlich sind, vgl. W. Niemanns Aufsatz, Sammelband d. JMG V 98/99.

des Amphiongefolges¹ wie in dem Thema des Schlußrondos der Oper² der Ton der damaligen Gesellschafts- und Volksmusik angeschlagen wird.

Zwischen Prolog und Oper stellt die Ouvertüre nicht nur äußerlich die Verbindung her: das Hauptthema, eine reguläre 2mal 4-taktige Periode von kantabilem Wesen, die, in französischer Triomanier vorgetragen³, zugleich das zweite Thema repräsentiert, wird bereits gegen Schluß des Prologes innerhalb eines Accompagnatos aufgestellt und so auf eine bestimmte Bedeutung festgelegt: es erscheint als Symbol kulturellen Glückes. Der zweite Satz ist eine Vorausnahme des Schlußrondos der Oper. Zum erstenmal also wird die Ouvertüre bei Naumann programmatisch gebunden und mit Rücksicht auf die dramatische Nutzenanwendung der typische Charakter der Themen und Sätze modifiziert. Der fortschrittliche Zug wird allerdings durch Anfügen eines beziehungslosen, oberflächlichen Rondosatzes wieder abgeschwächt. Dazu kommt, daß der Prolog seinerseits schon, rein formalistisch, durch eine ausgedehnte Ouvertüre eröffnet wird, die im Stil der italienischen Frühopern gehalten ist.

Die deutsche Fassung des »Amphion« (1784).

Leopold Neumann sucht durch neue Namengebung⁴, durch ein Betonen des Verhältnisses Amphion/Almira (= Antiope), durch ein In-den-Vordergrund-Rücken der Gefangenen, die durch Amphions Eingreifen vor dem Opfertode bewahrt werden, die allzu allegorische Färbung des Adlerbethschen Textes zu verwischen. Das Stück wird auf drei Akte ausgeweitet. Der I. Akt bricht mit dem Augenblick des Nahens der Wilden zum Opfer ab; der zweite endet mit dem Wutausbruch der Wilden und dem Abgang von Amphion und Almira. Zu Beginn des III. Aktes wird ein ganz neues lyrisches Intermezzo eingeschoben und so den beiden Liebenden die Möglichkeit gegeben, sich unter vier Augen auszusprechen; die erregten Wilden stören

¹ Es wurde durch Bellmanns Adaptierung populär (Norlind, Allm. Musiklex.).

² Auf dieses Thema mit den naturalistischen rhythmischen Akzenten der Bässe:



verweist Karl Spazier in seiner Abhandlung »Einige Worte über deutschen Volksesang« (Allg. Mus. Ztg. III, Sp. 107).

³ Flöten bzw. Hörner über stützenden Geigen.

⁴ Höfdingen för de vilda = Calpar. Antiope = Almira. Höfdingen för fångarne = Segal (die Partie in der Neufassung im Durchschnitt tenoraler geführt).

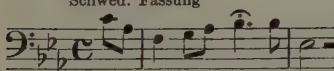
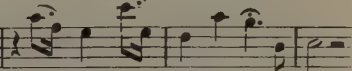
das Idyll und werden erst jetzt der Einwirkung des letzten und stärksten musikalischen Trumpfes der Amphionpartei ausgesetzt.

Schon die unfreiwillig komische Situation am Schluß des II. Aktes (die wutschnaubenden Wilden sehen zu, wie Amphion, Antiope bei der Hand nehmend, den Schauplatz verläßt) macht auch die Neumannsche Fassung für die Bühne unbrauchbar¹. In der Textbehandlung folgt Neumann offenbar den Wünschen Naumanns, indem er (dem italienischen Prinzip gemäß) den strengen Rezitativreim des Originals wieder beseitigt.

Was sprachlich bei Neumann besonders angenehm berührt, ist, daß er die Diktion in vollen Einklang mit der Musik zu bringen sucht², getreu den Grundsätzen, die er selbst in der Vorrede seines »Cora«-Auszuges (1780) aufgestellt hatte.

Die Musik zeigt in den neuen Partien, d. h. von allerlei Re-touchen im einzelnen abgesehen, im größten Teile des Seccos und in den Neueinschaltungen des III. Aktes die Eigenheiten der ersten Fassung, in erster Linie das neue Stilstreben auf rezitativischem Gebiete, in verstärktem Masse.

Der Ausdrucksreichtum des Seccos, ganz besonders seines Baß-systems, ist noch gesteigert, die Motivgruppe der Wilden wird auf diese Weise, unter neuerlicher Heranziehung von »Tutti li bassi«, auch leitmotivisch gestärkt³. Überraschend häufig geschieht die Festigung zu echten Liedperioden, zu Interkalationen aller Art innerhalb des Seccos. Andererseits wird auch der Spielraum des Accom-pagnatos erweitert (s. z. B. die Einschaltung vor dem Schlußrondo: Dankesworte des Gefangenenhäuptlings Segal) und die Gesangslinie des gesamten Rezitativteils in expressive Hochspannung versetzt. Überall ist eine Intervallweiterung gegenüber der schwedischen Fassung festzustellen⁴, z. B.:

Schwed. Fassung	Deutsche Fassung
	
<p>Din skönhet är mig värd!</p>	<p>Mein Lohn, mein Lohn sey deine Hand!</p>
<p>As B Es</p>	<p>D Es As B Es</p>

Es ist offenbar, daß neben Hasse und den Franzosen auch J. S. Bach auf diese neue Rezitativbehandlung gewirkt hat, die für

¹ Vor Meißners Augen findet Neumanns Fassung, wie nicht anders zu erwarten, noch weniger Gnade als das Original.

² Sehr treffend ist z. B. das: »nach langer Jagd im fernen Hayn« in Calpars erster Arie (Kl.-A., S. 26), eine Wortprägung, die ohne Rücksicht auf Adler-beth von der musikalischen Fassung (Hörnerruf im Orchester!) abgeleitet ist. Durch die Musik Naumanns (erste Arie Antiopes) ist auch die Änderung des Szenenbildes inspiriert: Wilde schöne Gegend, aus der Ferne Rauschen eines Flusses.

³ Vgl. im Kl.-A. S. 28, 34, 87.

⁴ Vgl. auch die Notenbeispiele ZfM III 16.

das »deutsche Rezitativ« werben sollte (L. Neumann am Schluß der Vorrede zum »Cora«-Auszug).

Durch die Vertauschung von Antiopes Riesenarie mit einem lebenswürdigen kleinen Rondo¹ ist zwar eine Erleichterung für die Sängerin gegeben, das größere Übel aber doch nur durch ein kleineres ersetzt.

Eine Verstärkung der neuartigen Züge des Originals liegt dagegen noch darin, daß mit der längeren, frisch eingeschalteten Partie des III. Aktes wieder ein echtes Beispiel von Durchkomposition gegeben wird². Der kurze Satz der Amphionpartei, in den diese Partie überraschend mündet, läßt den in weitester Lage geführten Chor und das Bläserensemble (beide hinter der Szene postiert!) in der Klangpracht anschwellender und zart verklingender, sich breit entfaltender Akkorde schwelgen: die romantische Wirkung des Esdur-Chores der schwedischen Fassung ist durch eine ebenso eigenartige, womöglich noch romantischere abgelöst worden.

Cora.

A. Der Text.³

Cora, aus dem Geschlecht der Inca stammend (dem höchsten Geschlecht in Peru, dem auch der König angehört), soll am Tage des Sonnenfestes, einer alten Sitte gemäß, dem Dienste des Sonnengottes geweiht werden und auf Wunsch ihrer Eltern in die Schar der Sonnenpriesterinnen eintreten. Der fanatischen Oberpriesterin Zulma, die sie kurz vor der Eidesleistung zu einer letzten inneren Prüfung ermahnt, muß sie gestehen, daß eine Neigung zu Alonzo ihren Sinn gefangen halte (einem jungen Spanier, der seine allzu gewalttätigen Landsleute verlassen hat, um unter den Peruanern als Freund und Berater des Königs Ataliba zu leben, und den Cora nur ein einziges Mal bei der letzten Opferfeier gesehen hat). Die unerbittliche Zulma erinnert Cora daran, daß die Eltern über ihre Zukunft bestimmt hätten, daß für die geringste Eidesverletzung nicht nur ihr eigener Tod, sondern auch der Tod ihres ganzen Geschlechts als Strafe gesetzt sei, und zwingt die sich Sträubende, ihr zum Altar zu folgen. Im Sonnentempel, vor König und Priestern, leistet Cora »mit bebender Stimme« den Eid. Schon wird ihr der Schleier abgenommen, damit sie das Bild der Sonne sehe: da erblickt sie Alonzo an der Seite des Königs und fällt in Ohnmacht.

Zu Beginn des II. Aktes hält sich Alonzo im Dunkel der Nacht ruhelos in der Nähe der Wohnung der Priesterinnen auf, von den

¹ Im Kl.-A. ad libitum; in der Partitur direkt an Stelle der anderen Arie gerückt.

² ZfM III 7. Aber auch hier drängt sich wieder abschwächend die kleine Rondoform (Duett) ein.

³ In der deutschen Fassung führt Coras Vater den Namen Rocca, ihre Mutter den Namen Elina.

widerstrebenden Gefühlen der Treue zu Ataliba und der Liebe zu Cora, die er gewaltsam entführen möchte, beherrscht. Ein plötzliches Erdbeben jagt die erschreckten Priesterinnen aus ihren Heimstätten auf.

Spät erst folgt Cora; durch Ruinen hindurch findet sie den Weg zu Alonzo. »Gleichsam aus einer Betäubung erwachend« bittet sie ihn um seinen Schutz. Schon sind beide zur Flucht entschlossen, als Zulma dazwischenfährt. Von Alonzos Drohungen unberührt, schleppt die Wütende Cora mit sich fort. Alonzo beschließt, Cora, deren Schicksal nunmehr feststeht, in den Tod zu folgen. Szene 7: Palmor, Coras Vater, der schon von allem Vorgefallenen weiß (!), erscheint. Nur schwach verteidigt sich Alonzo gegen die Vorwürfe des unglücklichen Alten. Als er ihm aber sein Schwert reicht, damit er ihn, seinen Vernichter, töte, verzeiht ihm Palmor gerührt und rät ihm zugleich, aus dem Lande zu fliehen, dessen Gesetze keine Gewalt über ihn, den Fremden, hätten. Ein Chor von Priesterinnen, die beruhigt in ihre Wohnungen zurückkehren, gibt dem bewegten Akte einen versöhnlichen Ausklang.

III. Im Vorhof des königlichen Palastes wird vor allem Volk über Cora zu Gericht gesessen. Nur mit Widerwillen nimmt der König den Spruch des Oberpriesters hin, der Cora lebendig begraben, ihr ganzes Geschlecht auf dem Scheiterhaufen verbrannt und ihre Wohnungen vernichtet sehen will. Die Verurteilten nehmen jammernd Abschied voneinander: da bahnt sich plötzlich Alonzo durch die Wachen hindurch den Weg zum Thron. Unter dem Widerspruch Atalibas, der selbst die Rettung des Freundes wünscht, nimmt Alonzo die ganze Schuld auf sich und verlangt, obwohl Fremdling, ebenfalls unter das peruanische Gesetz gestellt zu werden. Seine Anklagen gegen die sinnlose Härte des Gesetzes, in die seine Verteidigung der Cora übergeht, findet bei Volk und König sogleich lautesten Widerhall. Der Widerspruch der Priesterschaft ist vergebens. Der König spricht die Angeklagte frei, vereint die Liebenden, und hebt damit zugleich das Gesetz auf, um für die Zukunft das Selbstbestimmungsrecht der zum Priestertum Erkorenen zu proklamieren. Durch ein Fest in einer »angenehmen ländlichen Gegend« wird am Schluß in Freudengesängen der Sieg der »Menschlichkeit« gefeiert.

Es war mehr das instinktive Gefühl für die theatralische Ergiebigkeit des Stoffes, als eine Begeisterung für das weitschweifige, halb geschichtliche, halb moralisierende Werk als Ganzes, was Gustav III. bestimmte, den Dichter der ersten schwedischen Oper, die mehr als bloße Übersetzung eines französischen Textes sein wollte, auf Marmontels Roman »*Les Incas ou la destruction de l'Empire de Pérou*« als Sujetquelle zu verweisen. Zugleich wollte sich der König damit für die Widmung des Werkes bei Marmontel bedanken¹.

Schon sehr früh, noch vor dem Erscheinen des deutschen Klavierauszuges (1780) ist Adlerbeths Opernbuch in Deutschland lebhaft

¹ Gustav III. war Marmontel (dem Dichter von Piccinis »*Roland*« u. a.) auf seiner Pariser Reise nahegetreten. Über einen Schauspielplan des Königs nach den Incas (»*Atalibas död*«) vgl. Levertin (Gust. III.), S. 271.

kritisiert worden. Leop. Neumann selbst hat die hauptsächlichsten Schwächen in der ausführlichen Vorrede zum »Cora«-Auszug beleuchtet, um den rechten Maßstab für seine Übersetzung zu geben¹. Sie beziehen sich einmal auf Verknüpfung und Gleichgewichtsverteilung innerhalb des einzelnen Aktes, dann aber auf gewisse Momente der dramatischen Entwicklung selbst. Unwahrscheinlich plötzlich vollzieht sich bei Adlerbeth der Umschwung der allgemeinen Stimmung in der Lossprechungsszene: angesichts der weitschweifigen Ausführungen Alonzos (sie sind gewissermaßen an das Parterre gerichtet!) werden Volk und Priesterschaft ganz vergessen, ein Mangel, der durch Neueinschaltungen Naumanns und L. Neumanns noch rechtzeitig behoben wurde². Unmöglich ist das Zusammentreffen Alonzos mit Coras Vater (II 7)³.

Schärfer noch geht Meißner mit dem »Cora«-Text ins Gericht. Zulma bezeichnet er als eine Flickperson, die immer erscheine, »um grausame Ungereimtheiten zu begehen«. Von einer Schuld Coras, die die Anwendung des Gesetzes rechtfertigt, könne, so meint er, selbst für orthodoxeste Auffassung nicht die Rede sein, nachdem Adlerbeth aus übergroßer »Delikatesse« die Version Marmontels beseitigt habe, der zufolge Cora von Alonzo wirklich verführt wird⁴. Meißner übertreibt in seiner, in persönlicher Verärgerung⁵ verfaßten Kritik. Zum mindesten gewinnt der Dialog Alonzo/Cora im II. Akt, entgegen Meißners Darstellung, in der musikalischen Behandlung den Charakter einer breiten Liebesszene.

Auch über die Übertragung L. Neumanns weiß Meißner natürlich nur Nachteiliges zu sagen. In Wirklichkeit haben wir es mit einer hervorragenden Arbeit zu tun. Schon durch diese Übersetzung und die für die Stellung der Dresdner zur deutschen Nationaloper charakteristische, ausführliche Vorrede L. Neumanns wird die Herausgabe des »Cora«-Auszuges in Deutschland (1780) zu einem wichtigen Ereignis gestempelt⁶.

Die textliche Normalfassung der »Cora«, wie sie in diesem Klavierauszug gegeben ist, ist in Schweden nicht zur Geltung gekommen.

¹ Danach haben Neumann und Naumann den Adlerbethschen Text, entgegen ihrer ursprünglichen Absicht, dann doch unangetastet gelassen, um die Neukomposition ausgedehnter Partien (besonders des gesamten Seccos) zu vermeiden.

² Chor von Priestern und Volk (Kl.-A., S. 169); Coras große Arie »Ich lebe« (S. 173); beides in die schwedische Partitur übernommen. S. dazu Anhang B V.

³ In seiner Vorrede behält sich Neumann vor, diese Szene für den Fall einer deutschen Bühnenaufführung zu ändern.

⁴ In seiner eigenen »Cora« behält Meißner dieses Motiv bei. Hier wird auch das Verhältnis Alonzos zu Coras Vater (Jezu) von vornherein klargestellt. — In Marmontels Roman stellt sich bei der Einweihungszeremonie heraus, daß Cora Mutterfreuden entgegenseht.

⁵ Durch Naumanns Werk und Neumanns deutsche Veröffentlichung kam sein eigener, für Schusters Komposition berechneter »Cora«-Entwurf zu Fall.

⁶ Vgl. ZfM III 5.

Bei der schwedischen Aufführung wurde (wie früher gesagt) stark gekürzt; die Form wiederum, in der Adlerbeth (der über die vorzeitige Veröffentlichung L. Neumanns sehr verstimmt war) das Buch 1797 in seine Gesammelten Werke aufnimmt, ist eine bedeutende Erweiterung des Urtextes, die einzelne Ausstellungen der Kritik mit berücksichtigt¹.

Alle Einzelschwächen des Adlerbethschen Textes können die Tatsache nicht verdecken, das Naumann mit »Cora« ein ungewöhnlich gutes Buch in die Hände bekommen hat. Das Cora-Sujet, schon durch Marmontels Roman² weithin bekannt, hat doch erst mit dieser Bearbeitung zum Operntext Epoche gemacht. Die Oper »Cora« hat die Reihe von Werken in Schauspiel und Oper, die in den 80er und noch mehr in den 90er Jahren des Jahrhunderts in den verschiedensten Ländern aus den »Incas« schöpfen und speziell auf diesen Corastoff Bezug nehmen³, eröffnet und sicherlich der aufkeimenden Liebhaberei, in Oper und Singspiel dem Sonnenkult zu huldigen, den wichtigsten Antrieb gegeben, wenn auch dieses Wirkungsmittel an sich in der französischen Oper längst erprobt war⁴.

Aus der Zeit heraus erklärt sich der Erfolg eines Stoffes wie »Cora« aus den verschiedensten Gründen. Zunächst kam das Buch

¹ Die Exposition ist über noch einmal so lang (Dialog I 1 u. 2), die Frage nach der Bedeutung des peruanischen Religionskultes und zugleich die Schuldfrage wird geklärt; die Stellung Alonzos (sein feindliches Verhältnis zu seinem Landsmann Pizzaro) klarer. Die Szene Alonzo/Palmer in II wird motivierter eingeführt. Im letzten Akt befindet sich Alonzo, der vor der formellen Verurteilung Coras noch gehört werden soll, im Gefängnis (!). Zum Schluß kommt es mit der Rehabilitierung Coras zugleich zu einem Ausgleich zwischen aufsässigen Spaniern, die Alonzo aus dem Gefängnis befreit haben, und Peruanern. Die von L. Neumann eingefügte letzte Arie der Cora (»Ich lebe«) wird durch ein Rezitativ Atalibas ersetzt.

² 1773 erschienen. In deutscher Übersetzung: 1777 und 1783.

³ Für das Schauspiel: vgl. Meißners Bemerkung (332X) über »kläglich« Dramatisierungsversuche in Deutschland, Rußland, Ungarn; Kotzebues »Sonnenjungfrau«, ein Chordrama (zuerst Reval 1789) war ebenso beliebt wie die Fortsetzung »Die Spanier in Peru oder Rollas Tod« (1796), worin Cora als zärtliche Mutter erscheint. Gödeke erwähnt noch die »Incas« (1786) des Schauspielers der Bondinischen Truppe in Dresden Gottl. Ludw. Hempel. In Berlin wird 1794 das Schauspiel »Ataliba« mit Musik von B. Ans. Weber gegeben. (Schneider, S. 260.) Eng verwandt mit »Cora« ist das bekannte Trauerspiel mit Chören »Lanassa« (z. B. Wien 1792 aufgeführt). — Für die Oper: vgl. Riemanns Opernhandb., Theatergeschichten usw. unter »Alonzo e Cora«, »Idalide«, »La vergine del sole«; besonders Schiedermaier I 224. Über die deutschen Corapläne v. Dalbergs in Mannheim und Meißners vgl. ZfM III 4. — Für die Ballettpantomime: z. B. »Alonzo e Cora« von Weigl (Wien 1796), »Die Eroberung von Peru« von Gyrowetz (Wien 1807); vgl. Cambiasi, I teatri di Milano, S. 77ff.; Rachel, E. v. d. Recke II 388 (über ein Ballett »Cora« in Warschau 1790). — Für parodistische Behandlung: außer W. Müllers »Sonnenfest« z. B. eine »Parodie auf Cora« von Bilhildis Sommerhain (Lit.- u. Theaterztg. 1782, S. 113), eine Karikatur-Oper von Ign. Schuster, Wien 1812 (Allg. Mus. Ztg. XIV, Sp. 771).

⁴ Vgl. Abert, DDT XLIII/IV, S. XXIII³.

dem auf wissenschaftlichem und künstlerischem Gebiet neu erwachenden Sinn für das Exotische entgegen. Das indianische Milieu im besonderen hatte bereits durch das in Oper wie Ballettpantomime gleichbeliebte Montezuma-Sujet einen erfolgreichen Einzug auf der Bühne gehalten¹.

Das exotische Kostüm (besonders das der Oper längst vertraute alla Turca und à la Chinoise) erweist sich um die Mitte des Jahrhunderts als starke Anregung für die Opernbühne, nach der Seite des Phantastischen, aber auch — und zwar gerade auf dem Gebiet der ernsten Oper — nach der Seite des Realistischen: die Freude am historisch echten oder historisierenden (außer-römischen) Sujet erwacht², zugleich mit dem Sinn für Kostümtreue, für neue Dekorationsprobleme³, für nationales Kolorit überhaupt (bis zu einem gewissen Grade auch auf die musikalische Behandlung überspringend). In Frankreich zweigt eine historisch-romantische Richtung der Opéra comique von der im engeren Sinn bürgerlich-sentimentalen ab, die dann Werke wie den »Richard, cœur de lion« Grétrys (1784) hervorbringt, und die schließlich in die Scribesche Geschichtsoper ausklingt.

Mit dieser französischen Richtung hängt der »Cora«-Text denn auch seiner Eigenart nach am ehesten zusammen. Dabei blieb aber doch auch der bürgerlich-sentimentale Einschlag mit der Gestalt der seelisch mißhandelten Cora, deren allzu zarten Gefühlen erst sehr spät Gerechtigkeit widerfährt, stark genug betont. Es kommt dazu, daß am Schluß das Ideal des freien Menschentums und der Toleranz in ausgiebigster Weise verherrlicht wird, daß ein Naturereignis in breitester theatralischer Auswirkung in den Mittelpunkt gerückt wird⁴, daß schließlich (wie bereits bemerkt) Priesterzeremoniell mit einem Zuschuß von Freimaurertum in den Außenakten die Grundfarbe abgibt. Durch das letzte ergab sich zugleich eine Annäherung an die Tragédie lyrique, deren Grundsätzen auch schon die Forderung durchgängiger Anwendung des Rezitatifs für den (nach französischem Muster gereimten) Dialog in »Cora« entsprach.

B. Die Musik.

Eine fortschreitende Annäherung an französischen Stil ist in »Cora« schon durch die, gegenüber »Amphion« wiederum veränderten reichen Aufgaben des Chores gegeben. Die Chortechnik,

¹ Es war das wohl unmittelbar auf Algarottis Anregung hin geschehen, der dem Exotischen vom Standpunkt des Regisseurs aus ein warmer Fürsprecher war (Hiller, Wöchentl. Nachr. III 393). — Vgl. Voltaires »Alzire«.

² Hierher gehören z.B. auch Metastasios »Eroe Cinese« (1752) und »Soliman« (1753). Hinweise auf historische Quellen, Reisebeschreibungen werden jetzt beliebt.

³ Vgl. Glückjahr buch 1913, S. 61. S. oben, S. 150² u. »Cora«-Auszug S. 184.

⁴ Vgl. dazu und für die Geschichte des Cora-Motivs auch Kleists Novelle: »Das Erdbeben in Chili«.

durch die Naumann schon im »*Amphion*« überrascht hatte, wird weiter ausgebildet und in den Dienst der verschiedensten dramatischen Situationen gestellt.

Ganz in Mendelssohns Weise, im Presto ($\frac{3}{8}$) jagender Terzen- und Sextengänge, mit Vorhaltsakzenten auf dem Akkord der verminderten Septime, erklingt immer von neuem das Angstgeschrei der Priesterinnen während der Erdbebenszene. Überraschend ist es, wenn in dem feierlich-prunkvollen, kräftig rhythmisierten, von reicher Antiphonie durchsetzten Chorstück, mit dem die Zeremonie im Sonnentempel eingeleitet wird (Kl.-A., S. 43) am Schluß in religiöser Ergriffenheit plötzlich ins Piano und Legato umgeschlagen wird; wenn es unter dem Eindruck der Selbstanklagen des greisen Vaters der Cora im III. Akt in schärfster Chromatik des Chores losbricht:

Trau - rig Schicksal!

Moderato.

Trau - rig Schick-sal!

Schrek - kens - tag!

Wie das Volk an dem Schicksal der Leidenden Anteil nimmt, wie mit seinen ausgedehnten Chorsätzen, seinen kurzen Zurufen ein sakraler und zugleich ein tragischer Grundton angeschlagen wird, das macht mit den Hauptwert der »*Cora*«-Partitur aus.

Bemerkenswert ist noch der Gesang des Oberpriesters: »*Du heilige Quelle reiner Seelen*« (S. 64), der vom Priesterchor in der Tonart der Unterdominante wiederholt wird. Hier wird unmittelbar auf das Freimaurerlied Bezug genommen, das Naumann gerade damals lebhaft beschäftigte. Es ist eine Vorahnung von Mozarts: »*O Isis und Osiris*« bis hin zum Tiefklang der Orchesterbegleitung:

Viola

Du heil' - ge Quel - le rei - ner

Baß u. Fagott

See-len, o! läu - tre Co - ras schwa - ches Herz!

Auch auf dem Gebiete der Orchesterbehandlung ergab sich zugleich mit den neuen Aufgaben neue Interessengemeinschaft mit den Franzosen, besonders mit Monsigny¹. Die »nächtliche Todesstille« zu Beginn des II. Aktes veranlaßt eine ausgiebige Ausnützung der Geigendämpfung. Allenthalben werden kurze Soli der Hörner und der Holzbläser, Trio-Episoden verschiedenster Färbung eingeflochten, immer wieder verklingt eine Gesangnummer mit einigen Piano-Takten des Orchesters. Das aus »*Amphion*« bekannte, die Bläser stützende Pizzicato-Geflecht mit Nachschlagen der Geigen wird in dem liebens-

¹ Vgl. dazu Abert, Mozart I 647 u. 660.

würdigsten Frauenchor am Schluß von II in erweiterter Gestalt wieder aufgenommen. Die Teilung der tiefen Orchesterinstrumente wird nach dem oben Angedeuteten weiter getrieben: die Rezitative und Gesänge des Oberpriesters im I. Akt werden — wie bei Verdi und Meyerbeer — von dem feierlichen Tieftklang zwei- oder sogar dreifach geteilter Celli, Bratschen, Fagotte getragen. Wie zielbewußt Naumann seinen Orchesterstil weiterbildet, wie er nur das annimmt, was sich mit seiner bisherigen Orchesterkunst zwanglos verbindet, beweist schon seine Vorsicht und Selbstbeschränkung bei der Neuheranziehung einzelner Orchesterinstrumente: der Klarinette (Priesterinnenchor, Schluß von II), der Posaune (s. die Tutti-reprise am Schluß von I und den Chorsatz »Hör Gottheit«, S. 61).

Von den selbständigen dramatischen Aufgaben, die dem Orchester gestellt sind, fesseln besonders der düster-pathetische c-moll-Marsch, der den III. Akt einleitet, und die Musik des Erdbebens, die in einen breit gefügten Komplex hineingestellt ist (sie setzt mit Piano-Stößen der Hörner ein und arbeitet mit Crescendo und Tremolo der Pauke und der in Sequenzen chromatisch hinauftreibenden Geigen), sowie das mit ihr verbundene »Agitato« der fliehenden Priesterinnen (Pantomimisches Ballett). Die Tänze, die in der schwedischen Ausführung bei der Feier im Sonnentempel eingeschaltet wurden (Andante, Rondeau, Chaconne), streben nur mühsam, mit allzu viel Ballast satz-technischer Kunst, französischen Mustern nach. Die Ouvertüre hält weiter am italienischen Schema fest, setzt aber zugleich den programmatischen Versuch des »Amphion« fort.

Programmatisch gebunden sind diesmal die beiden letzten Sätze. Der zweite erinnert mit Hilfe der Musik von Alonzos nächtlicher Klage (Rondo zu Beginn von Akt II; der Gesangspart in die Oboe verlegt) an Alonzos Liebe, der letzte mit einer Andeutung des Erdbebens und mit dem zweimaligen Vortrag der pantomimischen Musik der fliehenden Priesterinnen aus dem II. Akt an die Bedrängnisse, die dem endlichen Glück entgegenstehen, dabei aber, in kurzem Hinweis auf die glückliche Schlußlösung, das freudige Hauptthema des Schlußgesanges der Oper als Maggiore einschiebend: in sinngemäßer Umkehrung des Verhältnisses, in dem dieser thematische Gegensatz am Schluß der Oper selbst, innerhalb des Rundgesanges, erscheint. In organischem Zusammenschluß mit 2. und 3. Satz — zum ersten Male finden sich auch unmittelbare Überleitungen zu diesen beiden — legt das Anfangs-Allegro die düstere Grundstimmung der Handlung fest¹.

Wie in diesem letzten Falle, so zeigt auch eine Betrachtung der noch nicht erwähnten Formgattungen das Bestreben, französische und italienische Stilelemente in Einklang zu bringen.

¹ Der erste Satz verzichtet, schon mit Rücksicht auf die Eigenart des 2. Satzes, diesmal auf Themenkontrast: an die Stelle des zweiten Themas rückt ein Imitationsspiel von episodischem Charakter. Der Beginn der Reprise wird mit der Durchführung des ersten Themas verquickt, die aber diesmal stärker betont ist als je zuvor.

Das Soloensemble knüpft nur noch einmal enger an die italienische Tradition an: in einem Duett des Liebespaares, das in den Wechselgesang am Schluß der Oper eingebettet ist. Für die dramatischen Aufgaben wird durchaus das Muster der Franzosen befolgt, das innerhalb einer einfachen musikalischen Form (zwei einander frei entsprechende Teile in den Duetten) die Gestalten einander scharf gegenüberstellt. Das große Liebesduett des II. Aktes bringt innerhalb des zweiteiligen Schemas ein freies Dialogisieren.

In der Arie erscheint als äußerster Grenzfall das zweiseitige »große Rondo« (Adagio/Allegro molto) für den dramatischen Ausbruch Alonzos unmittelbar nach dem Moment der Handlungsperipetie (Kl.-A., S. 112)¹. Als eigentliche große Arienform bleibt im übrigen auch in »Cora« nur noch die große einsätzig, frei zweiteilige (B = freigestaltete, harmonisch rückführende Reprise): Nachfolgerin und Überbleibsel der großen Dal segno-Arie. Wie im »Amphion« wird sie zunächst in die Exposition verwiesen², taucht aber, gegen Schluß, nachdem die Lösung des Konfliktes erreicht ist, im Dienst der weiblichen Hauptperson nochmals auf, zu konzertierender Art gesteigert: an die Stelle eines aufdringlichen Konzertierens der Singstimme und der obligaten Instrumente (hier das beliebte Paar Oboe/Fagott) ist ein zärtliches Wechselspiel getreten, wiederum eine Annäherung an die Kunst Monsignys und Philidors³. So ist auch hier nicht mehr der Ort für ein ausschweifendes Konzertritorne⁴. An einem besonders auffallenden Beispiel ist damit zugleich festgestellt, was für Arie und Soloensemble in »Cora« ganz allgemein gilt: das Ritornell ist (von den schematisch gegebenen Arien der Exposition abgesehen) völlig ausgeschaltet oder auf wenige Einleitungstakte beschränkt: eine Neuerung, an der Hillers Kritik (s. u.) nicht ganz unschuldig zu sein scheint.

Charakteristisch für den Zuschnitt der »Cora« und die hauptsächlichliche Ursache ihrer Popularität sind einmal die Gesangsstücke im $2/4$ -Takt von der Form des kleinen Rondos oder von dreiteiliger Liedform, die in dem gleichmäßigen Trott des französischen Tanzrhythmus (besonders der Gavotte) vorgetragen werden. Zuweilen wird hier den gefühlvollen Achtelbildungen des Gluckschen »Che farò« nachgestrebt (Kl.-A., S. 20), meist sind sie in einem etwas moralisierenden Tone gehalten, wie er bisher bei Naumann nicht zu finden war⁵.

¹ »Ach ohne Mitleid, ohn' Erbarmen, entwandt man Cora meinen Armen.«

² I, Sz. 1 u. 2 (Zulma, Ataliba); in verkürzter Gestalt auch S. 126 (Alonzo: »Er geht«).

³ Z. B. »Tome Jones« II 10.

⁴ Vgl. ZfM III 15.

⁵ Der Zusammenhang mit den Franzosen (Grétry, vgl. dazu Abert, Mozart I 664) führt dabei zu formalen Varianten: zu einer Umdrehung der Periodenfolge in der sonst gewissenhaften Reprise (Kl.-A., S. 20).

Ebenso wichtig für den Stil der »Cora«, für die musikalische Charakteristik Coras und ihres Vaters im besonderen, sind zarte, liedmäßige oder liedähnliche (meist zweiteilige) Gesänge, zu denen Glucks »Alceste« die empfindsamen, weniger tränenreichen Vorbilder stellt. Ihre Eigenart liegt darin, daß liedhafte und ariose Elemente sich gegenseitig durchdringen; daß das Melisma immer wieder im kleineren oder größeren Maßstab zugelassen wird, daß die Singstimme durch ein zart liebkosendes, in malerischen Andeutungen sich ergehendes Orchester getragen wird. Nur das volle Partiturbild, nicht der Klavierauszug läßt erkennen, was die kurzen Drücker der Bläser, die unmerkbar auftauchenden umspielen- den oder interjektionsartigen Figuren der Geigen zu bedeuten haben (Notenbeil. Nr. XII und Nr. XIII), besonders jene Schluchzer, die deutlicher als alles andere beweisen, wie sehr Cora eine sensiblere Verwandte der Cecchina ist¹. Ein Hinausstreben über die Grenzen des betreffenden Formtypus liegt, wie bei den letzten Beispielen, so auch bei dem schönsten Sologesang Alonzos vor: seiner nächtlichen Liebesklage zu Beginn des II. Aktes. Die Form des kleinen Rondos wird, weit über alle bisherigen Maßstäbe hinaus, dem breit hinströmenden Fluß eines Cantabile, dem freien Wechselspiel verschiedener Instrumentengruppen dienstbar gemacht.

Die Behandlung des Rezitativs bot in »Cora« angesichts der Ausdehnung und Vielgestaltigkeit des Dialogs größere Schwierigkeiten als im »Amphion«. Was in der deutschen Fassung des »Amphion« in konzentrierter Form zum Ausdruck kommen sollte, das zeigt sich auch hier: es schwebte Naumann das Ziel vor, einen Ausgleich zwischen Secco und Accompagnato einerseits, zwischen französischer und italienischer Rezitativmethode andererseits zu schaffen. Seinen eigenen Willen gegenüber demjenigen des Dichters Adlerbeth behauptend, läßt Naumann dem Secco breitesten Raum. Davon abgesehen, daß das Secco sich das alte Recht nicht nehmen läßt, über erregt hinzuwerfende oder in Parenthese zu denkende Sätze im raschen Parlando hinwegzugleiten (so S. 161), besteht der Methode nach zwischen begleitetem und unbegleitetem Rezitativ kaum mehr ein Unterschied.

Die motivische Bindung eines längeren Rezitativabschnittes im Sinne der Italiener (S. 27 und 92), das mit gleichmäßigen Pausen versehene, pathetisch zu rezitierende Animé der Franzosen und Glucks, das echte Mesuré² — es kommt besonders in den Gebeten des Oberpriesters und des Königs nachdrücklich zur Geltung (S. 49 und 58) —, alles das findet sich bei dem Cembalorezitativ ganz ebenso wie beim Orchesterrezitativ, welch letzteres jetzt auch die gehaltenen Akkorde der Franzosen oft berücksichtigt (so S. 79). Kein Wunder,

¹ Vgl. Piccinis »Cecchina« I 12.

² Vgl. dazu H. Goldschmidt, Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts (1916).

daß Stellen wie die Strafverkündung durch den Oberpriester oder die große Verteidigungsrede Alonzos dem Secco anvertraut sind.

Die malerische Lebendigkeit des B. c. ergibt sich hiernach von selbst. Das Tremolo, das für Situationen des Erschreckens wiederholt im begleiteten Rezitativ Anwendung findet, wird zuweilen auf das Cembalorezitativ allein übertragen (so III 2). Die aus dem Secco herauswachsende, aus »*Amphion*« bekannte Tasto solo-Wirkung von »*Fagotti e tutti li Bassi*« kehrt bei der Strafverkündung durch den Oberpriester in Gestalt plötzlich losbrechender Triolenstürze wieder (S. 153). Weit über den schwedischen »*Amphion*« geht das Secco hinaus in dem Einflechten von liedmäßigen Achttaktern oder geschlossenen Taktgruppen. Wenn dabei dem zeremoniellen Sinn entsprechend die Singstimme in imitatorische Beziehung zum Baß gebracht wird, so bedeutet das letzten Endes ein Zurückgehen auf die Searlattische Tradition:¹

Zulma.

Ver-die-ne die-sen Tod! verdien' des Himmels Huld,

Immer neue Zwischenntüancen zwischen Secco und Accompagnato weiß Naumann zu geben. In der entscheidenden Szene des Stückes, in der die Liebenden in gleichsam unbewußtem Zustande durch die Trümmer hindurch im Dunkel der Nacht den Weg zueinander finden, lösen sich die Celli in sehnstüchtigen Wendungen vom B. c.-Part los:

Adagio.

Alo nzo.
[Tenor.]

Es naht sich!

Violoncello.

War das nur Schein! Wie

¹ Vgl. Kamiński, S. 238.

ähnlich! — — — Hat der Gram mein Aug nicht ganz um-

wölkt, naht Co-ra selbst, und su-chet ängstlich Rettung. Doch

blaß, entstellt und schwach! Viel-leicht wohl gar ihr

Geist? Ach Co-ra! sag, bist du's?

Cora (bestürzt).
Mein Na-me hier? Wer ruft? — — —

Wirkungen, wie die spannungsvollen Pausen zu Beginn, wie das Herabsinken und die Molltrübung auf »blaß« (d V), das impulsive Hinauftreiben der Celli nach dem es' (in Ausnutzung der schönsten Cellolage), erwartet man in der Zeit der »Euryanthe« eher als in

der Zeit der »Cora«. In dem bewußten Streben bis ins kleinste hinein der Situation und der Prosodie gemäß im Secco harmonisch zu färben¹, scheut Naumann vor keiner Kühnheit zurück: s. z. B. die enharmonische Verwechslung bei gleichzeitiger Anwendung des Trugschlusses, nach dem Eingreifen Alonzos im Schlußakt (S. 161).

Durch solch analoge Behandlung ist der Riß zwischen Secco und Accompagnato verschwunden und überdies ein Mittel feinsten Registrierung im einzelnen gegeben. Dazu kommt, daß die Methode, die verschiedenen Formgattungen äußerlich zu verbinden, eine weitere Festigung erfährt.

Mit Vorliebe wird in »Cora« ein Lied, ein liedmäßiges Stück, sogar ein Chor aus dem Accompagnato oder dem Secco im Durchgang des Basses eingeführt, also sozusagen ein verfeinertes »in cadenza« (S. 63/64, 71; vgl. Notenbeil.). Dies letztere kehrt auch in der Originalgestalt wieder (S. 169, 147). Die Tendenz, das Nummernsystem zu vertuschen, tritt aufs stärkste hervor. Der große Szenenkomplex des II. Aktes, der von der »Todesstille« des Aktbeginns bis zum Abebben des Erdbebens führt, läßt alle denkbaren Formgattungen in engster Verschränkung erscheinen (Arie, Rezitativ, pantomimisches Orchesterstück, Chor). Nur das Secco (das in der Szenenfolge im Sonnentempel im I. Akt eine so wichtige Rolle spielte) ist vorläufig ausgeschaltet. Erst nachdem die Wehklagen der flüchtenden Priesterinnen im »smorzando« verklungen sind (gmoll), wird es wieder eingeführt (nachdrücklich betontes Es dur!) mit dem Beginn des intimen Übergangsabschnittes, der zu der großen Liebeszene führt: ein Eindruck, wie er bei grundsätzlichem Verzicht auf die Form des Cembalorezitativs nicht annähernd hätte erzielt werden können.

Auch in »Cora« wird die dramatische Einheitlichkeit mit Hilfe der Motivik gestärkt, wenn auch naturgemäß nicht in so demonstrativer Form wie in »Amphion«. Der eingänglichste Fall: ein längerer Abschnitt wird mehrfach erinnerungsmelodisch benützt (die Musik der Priesterinnenpantomime aus der Erdbebenszene in II, vgl. den Wechselgesang am Schluß, vgl. Ouvertüre Satz III). Zu dem beliebten Brauch, im Rezitativ ein charakteristisches Motiv der Arie im voraus anklingen zu lassen, findet sich wenigstens ein Beitrag (S. 22/23). Umgekehrt spielt jetzt auch eine Begleitungsfigur der Arie in ein unmittelbar anschließendes Rezitativ mit hinein (s. unt. S. 376). Der Beginn der großen Feier im Sonnentempel (I) lehrt, wie selbst einfache, altbewährte Formkombinationen motivisch gebunden werden können: dem Gebet des Oberpriesters (eine Art von Mesuré) dient eine Terzenwendung² eine Zeitlang zum stehenden Motiv, die aus dem Nachspielritornell des umrahmenden Sonnen-

¹ S. besonders die verschiedenartige Behandlung der Frage (z. B. S. 103), die sich keineswegs auf die formelhafte phrygische Kadenz beschränkt.

² Im Kl.-A.: Oboi; in der Partit.: Fagotte.

Bei dem jammernden kurzen Orchestersatz in III, der das Nahren Coras mit ihrer Familie begleitet — man darf dabei nicht an die Marche funéraire der verwandten Szene in Spontinis »Vestalin« denken — zeigt sich, wie die Tartinische Idee der Variierung einer Figur bei Wiederholung an metrisch entsprechender Stelle zum Anlaß verstärkter Weinerlichkeit wird. Artet die Lyrik schon da aus, wo sie dem Vorwurf und der Situation nach berechtigt ist, so daß wesentliche Seiten der Individualcharakteristik verwischt werden (die Ritterlichkeit Alonzos etwa), so wird die gleichmäßige Farbgebung um so mehr als Schwäche in dramatischer Hinsicht empfunden, als der natürliche Widerpart der empfindsamen Hauptpersonen, verkörpert in der fanatischen Peruanerin Zulma, nur konventionellen Ausdruck gefunden hat.

Die große theatralische Geste, auf die sich Naumann in seiner italienischen Zeit so überzeugend verstand, verliert die alte Verve. Die wirkungsvollen Phrasen von ehemedem werden dem glatten Fluß einer allzu übersichtlichen Metrik angepaßt. Dabei leiden Schärfe und Richtigkeit der Deklamation (um die Naumann im Rezitativteile selber so besorgt ist), schwindet die Rücksicht auf die syntaktischen Forderungen des Arientextes:

Allegro.

Zulma.



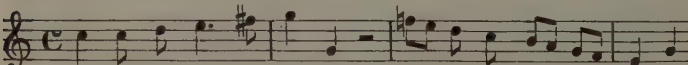
Eh' soll sie an Fel-sen zer-schlagen, stür-zen zu
Vet, at förr skall ge-nast hon krossas, stür-tad i

Klip-pen, von Wo-gen um-braust, eh' mir sie zu rau-ben soll
klip-por-nas räm-nan-de barm, än ur Zul-mas hän-der för-

usw.

wa-gen dei-ne ver-weg-ne re-bel-li-sche Faust!
lossas af din djer-fva för-tvi-fla-de arm!

vgl. Armida, Finale III:



Auf denn, sey Held und Wür-ger, Wa-te durch Blut und Leichen!

Selbst der Zug ins Große, der den Chören des Volkes überall da eignet, wo sie in breiten Sätzen zu den Ereignissen Stellung zu nehmen haben, verliert sich gegen Schluß der Oper: auf Alonzos und Atalibas Proklamierung des neuen Humanitätsideals reagiert das

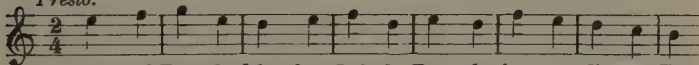
Volk im Allegro (3/4) allzu gefälliger, wiegender Achttakter und im Schulzschens Volkston (s. d. Schlußphrase auf S. 171 des Kl.-A.).

Die Berührung mit der Opéra comique, mit dem Popularstreben Grétrys im besonderen hat Naumann zu weit abseits geführt. Grétry, bei dem Naumann eine Bestätigung eigner Anschauungen über dramatische Gesamtanlage finden konnte, hat ihn daneben mit seinem spießbürgerlichen Ton angesteckt¹, hat in ihm eine allzu lebhaft Freude an der sauberen Liedperiodik der Franzosen geweckt, an ihrer Rondo- und Chansonthematik. Das bleibt deutlich genug, obwohl auf Hillers Warnung hin² in dieser Beziehung nachdrücklich ein Dämpfer aufgesetzt worden zu sein scheint².

Nicht übersehen werden darf jedoch bei dieser Feststellung, wie gerade im natürlichen Zusammenhang mit solch lied- und tanzmäßiger Melodieprägung neue instrumentale und rhythmische Wirkungen auftauchen. Hingewiesen sei nur auf die aufreizenden plötzlichen Einschläge von Pauke und Blech zur Markierung der schweren Takte im Thema des abschließenden Wechselgesangs, das übrigens mit dem gleichmäßigen Schritt seiner Viertel besonders nachdrücklich auf Grétry hinweist³:

Chor und Ballett.

Presto.



Trost und Freu-de folgt dem Lei-de, Freu-de krö-net die-sen Tag



Tr., Pauke.



¹ Vgl. dazu Abert, Mozart I 663 ff.

² Vgl. Zum Andenken an J. A. Hiller (Allg. Mus. Ztg. 1804, Sp. 869) »... Nicht wenige, selbst Männer, die ihn als Künstler weit übertrafen, sandten ihm ihre Arbeiten zu, sein Urteil und seine Verbesserungen zu erhalten; und Hiller verwendete einen beträchtlichen Teil seiner Zeit und Kräfte, ihren Wünschen Genüge zu leisten. Ich will auch hier nur einen nennen: Naumann, der selbst in späteren männlichen Jahren, da er von mehreren Nationen nur gerühmt zu werden gewohnt war, 'Vater Hillern' seine Arbeiten zuschickte und dessen oft strengen Tadel benutzte. Die Oper ist schön, sehr schön, schrieb ihm z. B. Hiller, als er die Cora zurückgab; wenn der Komponist nur überall gut deklamiert hätte, seine Rondos lassen wollte und in manchen Sätzen das Ende finden könnte. — Und nun wurden mehrere Bogen Belege und Vorschläge zu Verbesserungen beigebracht. Vater Hiller hat mich ein wenig stark mitgenommen — fing sich Naumanns nächster Brief an: dafür bist du auch mein lieber Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe, und den sie hören, — war Hillers Antwort.« Wenn allerdings von neueren Beurteilern dieser bürgerliche Ton der Musik der »Cora« als einziger Charakterzug gelassen wird, ist das sehr bequem. Rochlitz (Allg. Mus. Ztg. VII, 1805, Sp. 360) unterschreibt nicht nur das Lob Meißners, sondern will es näher bestimmen: »In keiner späteren Arbeit, selbst in der weit reicheren und kunstvolleren Medea nicht, hat sich, unserer Einsicht nach, Naumanns Künstlerindividualität so treuherzig, rein, frey und ungekünstelt ausgesprochen.«

³ Dazu Abert, I 667.

Was vom heutigen Standpunkte aus gesehen die Schwäche der »Cora« bedeutet, gerade das machte ihr zeitliches Glück aus, erklärt die Beliebtheit der Oper im Konzertrepertoire, die Lebensdauer einzelner Nummern in der häuslichen Musikpflege, die Sympathien, deren sich die rührende Hauptgestalt (eine Vorgängerin der Agathe) erfreute: der kleinbürgerlich-sentimentale Zug, resultierend einerseits aus dem Dominieren des Liedmäßigen, dem wenig wählerischen Einführen französischen Melodietyps, andererseits aus dem Übermaß von Seufzern und kurzen Melismen, sowie (wie noch hinzugefügt sei) aus dem häufigen Auftreten des diatonischen und chromatischen Durchgangs im langsamen $\frac{3}{4}$ -Tempo¹.

Hat die Lösung der anspruchsvollen dramatisch konstruktiven Aufgabe in »Cora« als bedeutende Tat zu gelten, bringt das Werk für den Opernkomponisten Naumann eine Bereicherung aller Ausdrucksmittel, birgt es eine Menge Einzelschönheiten, so muß ihm doch als Gesamtschöpfung »Amphion« übergeordnet werden; schon darum, weil dort alle einseitig klangsinnlichen Abschweifungen in der Besonderheit des textlichen Vorwurfs ihre Begründung finden.

Gustaf Wasa.²

A. Der Text.³

Nach jahrelangen Bemühungen ist es dem Dänenkönig Christiern endlich gelungen, die Schweden zu unterwerfen. Der Reichsvorsteher Sten Sture und der größte Teil der Vornehmen wurden ermordet. — Der I. Akt zeigt zuerst ein unterirdisches Gewölbe des Stockholmer Schlosses, wo die gefangenen Frauen und Kinder des schwedischen Adels ihr Schicksal erwarten. Ein Offizier ruft sie (Sz. 3) vor den Thron des Königs, wo ihr Urteil gesprochen werden soll. Christiern ist gerade dabei, den errungenen Sieg durch ein prunkvolles Fest zu feiern. Mit der überraschenden Meldung, Gustaf Wasa rücke an der Spitze der dalecarlischen Landbevölkerung gegen

¹ Was die empfindsamen Töne der »Cora«-Partitur betrifft, so bewahrheitet sich hier das Wort von dem: »so ganz in den Geist unsrer Zeit versunken«, das Schubart ausspricht (Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst [Ausg. Wien, 1806], S. 111). Gegen seine im übrigen reichlich oberflächliche Charakteristik Naumanns wendet sich später in scharfen Worten Leop. Neumann (Dresdner Anzeigen, 1808, a. a. O.). Schubart sagt u. a., im Anschluß an »Cora«: »Wenn Venus einen Capellmeister brauchte, so würde sie gewiß einen Naumann wählen; so ganz in Liebe getaucht sind seine Gesänge. Nur artet er meinem Gefühl nach zu oft in Weiblichkeit, manchmal gar in Wollust aus. Seine Töne verfließen sich gleichsam im Blute des Hörers und reizen zum sinnlichen Genuße.« —

² Diese Schreibweise in Übereinstimmung mit Levertin (die Partitur schreibt: Gustaf Vasa). Statt Christian die alte Form: Christiern!

³ Vgl. auch Meißner Textangaben (252) sowie die Bibliographie bei Sylwan (Kellgren), S. 218.

Stockholm vor, fährt der Oberadmiral Severin Norby dazwischen. Die Nachricht bestärkt Christiern nur noch mehr in seinem Übermut. Die Ermahnungen Norbys und die stolze Haltung der gefangenen Frauen reizen ihn vollends. Um seinen Rachedurst zu befriedigen, zwingt er Christina Gyllenstjerna, die Witwe des ermordeten Reichsvorstehers Sten Sture (— aus ihrem ganzen Geschlecht sind nur sie und ihr fünfjähriger Sohn übrig geblieben —), mit der Drohung der Ermordung ihres Kindes im Weigerungsfalle dazu, in das Lager Gustaf Wasas zu gehen und diesen aufzufordern, sofort den Rückzug anzutreten, andernfalls am nächsten Tage Cecilia af Eka (die in Christierns Gewalt befindliche Mutter Gustaf Wasas) durchs Schwert fallen werde.

II. Der zweite Akt führt in das Lager der Schweden vor Stockholm. Gerade gehen die Kampfesvorbereitungen Gustafs und seiner Armeeführer vor sich, als die beiden Unterhändler der Dänen, Norby und Christina, im Lager erscheinen. So gleichgültig Gustaf die gutgemeinten Ratschläge Norbys sind, so sehr bringt ihn die Alternative aus dem seelischen Gleichgewicht, vor die er sich durch Christierns von Christina überreichten Brief gestellt sieht. Als aber Christina, im geraden Widerspruch zu dem Befehl des Dänenkönigs, ihn ermahnt, fest zu bleiben, und das Vaterland über die Blutsverwandtschaft zu stellen, mit dem Hinweis darauf, daß auch ihr der Verlust ihres Sohnes drohe, gewinnt Gustaf seine Fassung wieder. Er ruft einige der führenden Soldaten herbei. Sie geben, über die Mission Norbys aufgeklärt, durch ihr einmütiges Bekenntnis, die Sache des Vaterlandes über alles stellen zu wollen, die beste Antwort. Als aber dann Gustaf allein in seinem Zelt zurückbleibt, um sich auf Christinas Rat hin eine kurze Ruhe vor den Aufgaben des folgenden Tages zu gönnen, da kommt die gewaltsam unterdrückte schmerzvolle Erregung über sein Schicksal, das ihn zwingt, das Leben der eigenen Mutter aufs Spiel zu setzen, zum vollen Durchbruch. Schließlich versinkt er in tiefen Schummer. Dem Schlafenden erscheint der Genius Schwedens im Traum, um ihn zum Kampfe anzufeuern. In einer Reihe teils allegorischer, teils realistischer Bilder (mit Beteiligung des Chores) wird ihm der Sieg über Christiern und Nachruhm in der Geschichte verheißen. Von allen Zweifeln befreit und siegesgewiß erwacht Gustaf aus diesen Träumen.

III. Im wirkungsvollen Kontrast zu dem Ende des zweiten Aktes beginnt der letzte. Christiern erwacht in seinem Zelt, von Schrecken und Unruhe geplagt, nur künstlich sich wieder in Machtgefühle hineinredend (vgl. dazu Nr. 17 der Traumpantomime des vorigen Aktes). Der dazutretende Norby (der inzwischen befehlsgemäß Christina wieder in Fesseln gelegt, und Gustafs Mutter auf einem Schiff in Gewahrsam gebracht hat) rät ihm, die Mutter dem Sohne zuzuführen und Gustaf so durch Milde zur Nachgiebigkeit zu bringen. Als Christiern empört ablehnt, weigert sich Norby seinerseits im voraus, dem Auftrag Christierns entsprechend, Cecilia beim Herannahen Gustafs auf dem Verdeck des Schiffes im Angesicht des Feindes zu töten. Christiern läßt den vermeintlichen Nebenbuhler in Ketten legen und abführen. Plötzlich verdunkelt sich das Theater. In einer Geisterszene (Sz. 3) erscheinen dem König die Schatten

der von ihm verräterisch umgebrachten schwedischen Adligen rachedrohend. In dem Moment, wo die Schatten verschwinden, verkünden von weitem kriegerische Signale, daß der Sturm der Schweden seinen Anfang nimmt. In mehrfachem Szenenwechsel ziehen die einzelnen Phasen des Kampfes am Auge des Zuschauers vorbei. Die Schweden dringen immer siegreicher vor, die Dänen weichen, fliehen in hellen Scharen zu den Schiffen oder treten zu den Schweden über. Christiern, der immer unter dem verwirrenden Eindruck der Gespensterszene von Beginn des Kampfes an blindlings Befehle gegeben und Rachedrohungen ausgestoßen hat, kommt erst zur Besinnung, als er selbst den Zugang zum Schloß versperrt findet und das Siegesgeschrei der Schweden hinter der Szene immer lauter wird. Er rettet sich verzweifelt, fast von allen verlassen, in einem Boot zu seiner Flotte. Gustaf zieht mit dem siegreichen Heer ein. Die Dänen strecken, soweit sie nicht mehr fliehen konnten, ihre Waffen. Noch wagt Gustaf es nicht, das Schloß zu betreten, aus Furcht, darin seine Mutter ermordet zu finden, und schon sieht man die dänische Flotte unter Segel gehen, als ein Boot am Strande anlegt: Norby selbst, von Gustafs Größe ergriffen, schickt dem Sohn die Mutter zurück. Zum Dank dafür gewährt Gustaf den gefangenen Dänen freien Abzug zu Norby. Gustaf wird zum König ausgerufen und in einem Schlußballett gefeiert.

Die Entstehungsgeschichte des Textes ist von Levertin¹ zusammenfassend behandelt worden. Es ist darnach kein Zweifel mehr, daß der detaillierte, in Gustavs Werken enthaltene Entwurf dazu², der jedenfalls 1781 fertig war (die vielen Hinweise auf die musikalische Nutzanwendung lassen einen Einfluß Naumanns vermuten), wirklich das Werk des Königs ist, dem Kellgren nur zu folgen brauchte. Unter dem Eindruck dieser Dichtung, aber auch schon unter dem Eindruck der Persönlichkeit Gustavs III. selbst, wird seit 1780 auch außerhalb Schwedens das Interesse für den Gustav Wasa-Stoff lebendig³.

Schon die Gesinnung, aus der heraus die Dichtung erwachsen ist, weist dieser einen besonderen Rang an. Sie ist aus dem nationalen Überschwang eines zur Großmacht strebenden, aufblühenden Volkes und seines ehrgeizigen Königs heraus empfunden, mit der deutlichen Absicht geschrieben, patriotisch zu begeistern. Hier ist Geschichte nicht bloß als Dekorum benutzt und als Vorwand genommen für allerlei Intrigenspiele, für mehr oder weniger spannende Liebesverwicklungen, wie es in den verschiedensten Epochen der

¹ Gustaf III. . . ., S. 150 ff.

² Vgl. diesen auch in der deutsch. Ausg. d. Ausgewählten Werke Gustavs III.

³ Als Sujet für die erste Berliner Saison unter Friedrich Wilhelm II. schlägt Filistri u. a. Gustav Wasa vor (vgl. Schneider, a. a. O.). Häufig wird von deutschen Truppen in den 80er und 90er Jahren das Trauerspiel »*Gustav Wasa*« von Bock gespielt (so 1782 in Dresden). Vgl. auch Frän tredje Gustafs Dagar (1893) VIII 110. über eine Festkantate Calsabigis zu Ehren Gustavs III., Neapel 1784.

Oper innerhalb historischer Richtungen der Fall ist: hier ist Geschichte wirklich miterlebt. Die betonte Rücksichtnahme auf die geschichtliche Überlieferung¹, der völlige Verzicht auf ein erotisches Nebenmotiv (ein Umstand, der das Buch einer Ausnahmegruppe der dramatischen, besonders der musikdramatischen Literatur zuweist), sind Kennzeichen für die Stellung der Autoren gegenüber dem Thema. Dazu kommt, daß Henr. Kellgren — in ihm sieht die schwedische Literaturgeschichte die stärkste dichterische Kraft des Gustavianischen Kreises — für diese Vorgänge eine Eindringlichkeit und einen Schwung des Sprachlichen gefunden hat, die oft die Erinnerung an Schiller wachrufen.

Nimmt man die Dichtung als Ganzes, so macht sich dennoch ein gewisser Zwiespalt bemerkbar. Mit der Eigenkraft ihrer Sprache scheint sie auf weite Strecken den Musiker beiseite zu schieben, mit dessen Selbständigkeit sie andererseits in so unerhörtem Maße rechnet (infolge Zügellosigkeit in Anwendung szenischer Aktion und allegorischer Pantomime)². Sie nähert sich Gluck — nicht nur in gewissen Analogien im kleinen (so in der Geisterzene)³, sondern besonders dadurch, daß sie die Gesamthandlung einer bedeutenden Grundidee überpersönlicher Art unterordnet — und entfernt sich doch in demselben Maße von ihm, durch Überlastung des Personalen, Textlichen und Szenischen, durch ein Massenaufgebot in jeder Beziehung.

Mit diesem Textbuch, einem der eigenartigsten der Opernliteratur⁴, sah sich Naumann vor die bei weitem schwierigste aller bisherigen Aufgaben gestellt, vor die Forderungen einer wirklichen ›Lyrischen Tragedie‹⁵.

B. Die Musik.

Zunächst war die Frage des Verknüpfens der Formen von einer Bedeutung und Tragweite wie nie zuvor. Aus dem in ruhigen Vierteln diatonisch absteigenden Baßdurchgang beim Übergang vom Secco zum geschlossenen Stück z. B. — eine Kadenzverschleierung, wie sie dem Grundrhythmus der ›Cora‹-Musik so sehr entspricht — wird in dem unentwegt vorwärts drängenden ›Gustaf Wasa‹ ein erregter Sechzehntelgang:

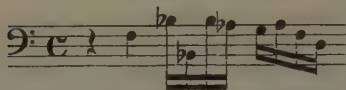
¹ Bezeichnend dafür sind die historischen Randbemerkungen zu den weniger bekannten Figuren des Stückes im Textanhang, ist die ausdrückliche Rechtfertigung einzelner Abweichungen vom Geschichtlichen.

² In der strategisch bis in alle Einzelheiten hinein vorgezeichneten Darstellung des Kampfes in III ist einer besonderen Liebhaberei des Königs gefrönt, weit über französische Vorbilder (z. B. Philidors ›Ernelinde‹) hinaus.

³ Levertin stellt hier, wie auch in anderen Fällen, den Einfluß von Shakespeares ›Richard III.‹ fest. Vgl. auch schon Meißner!

⁴ Es ist wegen seiner ausführlichen Regieanweisungen auch für die Frage der Operninszenierung im 18. Jahrhundert von Bedeutung.

⁵ Bezeichnung d. Stockholm. Partitur (Mus. Akad.).



dessen rhythmischer Pulsschlag unmittelbar in den Geigenpart überspringt (III 2). Mit drei Schlägen chromatischer Modulation wird, kurz abbrechend, die Polonäse in der festlichen Szene des I. Aktes bei dem Erscheinen Norbys ins Rezitativ übergeführt.

Es entstehen breit durchkomponierte Komplexe von ganz anderen Ausmaßen und von anderer Massivität als bisher, und zwar über die Grenzen derjenigen geschlossenen Abschnitte hinaus, die sich schon auf Grund periodischer Gestaltung des Textes (Geisterszene III) oder bei einheitlicher Aufeinanderfolge szenischer Vorgänge (Schlachtszene III) ergeben. Gleich die drei Anfangsszenen der Oper im Gefängnis (vor der ersten Verwandlung) sind ohne die mindeste Zäsur gegeben¹. In elastischer Weise werden zweistimmiger Frauenchor (aus dem sich Einzelstimmen loslösen), Terzett und Duett der Wortführerinnen, Rezitativ auf Halteakkorde der Streicher (Cecilia; der Soldat, der den kleinen Sture bringt), Secco (der Offizier) miteinander verflochten. Bald festigt sich die Linie zur melodischen Phrase, bald zerstiebt sie ins *Parlando* oder ins *Animé* (in das auch der Chor öfters mit einbezogen wird). Fester Halt ist der Auffassung hier nur gegeben durch dreimaliges Herausstellen einer Wendung in den Geigen



die entweder in Überleitungs- oder in Abschlußmanier weitergeführt wird; sowie durch die tonartliche Zusammenfassung: der ganze Komplex beginnt und schließt in *d* moll und berührt ausschließlich *b*-Tonarten, innerhalb dieser Grenze aber wiederum sich ganz frei bewegend².

Andererseits tritt jedoch — angesichts der Größenverhältnisse des Textes begreiflich — die das Rezitativ beschließende einfache authentische Kadenz wieder schärfer als in »Cora« vor Beginn eines zugehörigen periodischen Stückes hervor: nach einem tonal schwankenden, ausgedehnten, durchkomponierten Abschnitt soll sie einen Moment der Ruhe schaffen, so z. B. in der Soloszene Gustafs im Zelt (II)³. Daß sie nicht mehr sein kann als eine Atempause, dafür

¹ Einzig bei einem durch Fermate betonten Halbschluß (c V) in Sz. 3 kann man von einer kurzen Atempause sprechen.

² Sz. 1 bevorzugt *d* moll und *B* dur; Sz. 2: *c* moll; Sz. 3: *As* dur, um erst ganz kurz vor Schluß nach *d* moll zurück zu modulieren.

³ Bei Übergang von Rezit./Arie echtes *In cadenza* (Notenbeil. Nr. XIV). Arie: zwischen *D* dur und *h* moll schwankend, Schluß in *D*. *D* sofort korrigiert in

ist schon durch die Behandlung des Ritornells gesorgt, das noch entschiedener als in »Cora« ausgemerzt ist. Selbst zwei, drei den Stimmeinsatz vorbereitende Takte (so I 4) sind etwas Ungewöhnliches. Im allgemeinen wird im ersten Takte, womöglich mit dem Orchester-einsatz zugleich, ja sogar mit unbegleitetem Auftaktviertel (I 8 [Notenbeil. Nr. XV]) die Singstimme bei Beginn einer Nummer eingeführt.

Bei der Aufeinanderfolge zweier geschlossener Stücke oder Szenen werden noch geistreicher als früher Terzbeziehungen, besonders das mediantische Verhältnis ausgenutzt (so in den ersten beiden Szenen von II)¹. Eine Gegensatzwirkung im Szenischen oder Dramatischen geht mit tonartlicher Gegenüberstellung Hand in Hand: der Beginn der erwähnten Soloszene Gustafs im Zelt erfolgt mit dem Erklingen des Zapfenstreichs vom Dänenlager her in Ddur, nach einer den langen Dialog beendenden amoll-Kadenz des Hauptorchesters². Für die Frage der Rezitativbehandlung gilt ähnliches wie für die Frage der Gesamtform. Auch hier mußte den Komponisten, der in italienischer Schule aufgewachsen war, die Eigenart des Textes, der sich in erregten Dialogen und langatmigen Wortgefechten ergeht, oft an die alte *Seria*-Methode zurückdenken lassen. In der Tat beherrscht das *Secco* weite Strecken, ohne sich, wie in »Cora«, dem strengen *Mesuré* des begleiteten Rezitativs zu nähern. Es zwingt im Gegenteil seine einfachste Manier vielfach diesem letzteren auf (daher viel *Parlando* zu Akkordschlägen der Streicher). Indem aber bald das *Accompagnato* aus dem *Secco* heraus auftaucht, um rasch wieder zu verschwinden (Hasses Lieblingsidee entsprechend), bald umgekehrt das *Secco* als bloße Schattierung des *Accompagnatos* erscheint, sind Möglichkeiten feiner Unterscheidung gegeben, die den Franzosen fehlen: zu Beginn des II. Aktes z. B. wendet sich Gustaf in einem längeren *Accompagnato* an seine Ritter; die Antwort durch einen der Ritter erfolgt im *Parlando* des *Seccos*. Bei der großen Auseinandersetzung mit Norby und Christina im Zelt (II 3) geht es erst in dem Moment aus dem *Secco* ins *Accompagnato* (Unisono f, dann p-Halteakkorde mit einem Sekundakkord beginnend), als Gustaf den Brief Christinas öffnet und liest. Nur ganz selten läßt das dramatische Tempo Zeit zur Herausstellung eines »Rezitativ-Motivs« (so im *Secco* I 8/9)³, vollends nicht zu ausführlicher motivischer

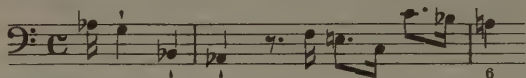
d (Adagio; Orchesterzwischenspiel und Rezit.), modulierend nach F I (Erscheinen des Schutzengels); Rezit. von F nach C I, auth. Kadenz in C. Allegro in F (Arie des Schutzengels).

¹ Gustafs Ansprache (*Accompagn.*), Beginn in F, Schluß: Kadenz in C; Überleitung des B.c. ins *Secco* (ein Ritter), Kadenz: in D; Gesang des Ritters mit Chor: in G; Hymne Gustafs mit Chor: in Es[!]; Beginn von Sz. 2: Trompetensignal auf der Bühne und *Secco* des Herolds der Dänen: in C.

² S. auch in der Pantomime von II: Verschwinden der bösen Träume: c V; Einsatz des Siegesmarsches: Es.

³ In dem wichtigsten Falle wird eines jener bei den Neapolitanern beliebten Unisono-Motive aufgegriffen, das den unbeugsamen Trotz Gustafs symbolisieren soll.

Exposition eines Rezitativs, außer da, wo eine solche gleichzeitig als Akteinleitung dienen kann (Beginn von II). Auch selbständige Wendungen des B. c. treten seltener auf; wenn aber doch, dann mit größter Vehemenz: in dem Augenblick etwa, wo Gustaf beim Anblick Christinas in II zurückprallt:



Um die Hervorhebung eines Kerngedankens muß es sich handeln, soll einmal der Gang eines Accompagnatos durch Einschaltung einer geschlossenen Periode im Stile der »Cora«-Rezitativs gehemmt werden (Norby's »Kärleken för frihet« I 6). Das im Grunde zu den einfachen Requisiten des Rezitativs gehörige Tremolo taucht in dieser von dramatischen Spannungen erfüllten Oper mehr als früher auf, jedoch auch diesmal wird es von Naumann, einem Vorahner von Berlioz, mit äußerster Sparsamkeit, aber auch mit größter Wirkung angewandt, so zu Beginn der Geisterszene in III:

Allo. *sf* *sf*

Christiern.

Viol.

Viola.

Baß.

sf *fp* *fp* m. Pos.

Men hvil-ken syn, o Gud!

fp *fp*

Wird so das Orchester in dem begleiteten Rezitativ im Durchschnitt auf das äußerste beschränkt, so wird es umgekehrt gänzlich selbstherrlich in denjenigen Abschnitten, die den Soloszenen des

alten Seriatyps entsprechen (Beginn der Traumszene Gustafs in II; Sologesang Christierns zu Beginn von III). Es läßt dann dem Sänger fast nur noch die Möglichkeit zum Kommentieren oder zu pantomimischer Verdentlichung.

Die eigenartige Stellung des Rezitativs im »Gustaf Wasa« kommt auch in seinem Verhältnis zu den anderen Formen zum Ausdruck. Es gibt Soloensemble-Abschnitte (die Frauen I 3, s. o.), die, aus dem *Parlando* eines *Seccos* heraus sich entwickelnd, ganz den Charakter eines *Récitatif animé* oder *mesuré* haben. Eines der wichtigsten Solostücke, Christinas Mahnung im II. Akt, beginnt mit einem *Andante sostenuto*, daß im wesentlichen als *Mesuré* aufzufassen ist; erst der zweite Satz (*Allegretto*), an dem schließlich auch Gustaf duettierend beteiligt ist, erreicht die Wirkung eines geschlossenen Gesanges.

Das letzte Beispiel ist zugleich bezeichnend für die Stellung des Sologesangs in »Gustaf Wasa«. Abgerundete Sologesänge im engeren Sinne lassen sich (von der prinzipiellen Ausschaltung des *Ritornells*, der Verschleierung durch Koppelung am Anfang und am Schluß ganz abgesehen) nur noch in ganz beschränkter Zahl herauschälen. Das kleine Rondo, die Lieblingsform der »Cora«, ist völlig beiseite geschoben. Das Gefüge der instrumental warm gebetteten liedmäßigen Arie wird zersetzt: Christinas Klage beim Abschied von ihrem Sohn (I 9) setzt sich aus drei verschiedenartigen Perioden zusammen, die durch Glucksche Zäsuren, durch freie Fermaten auseinandergerissen sind. Inmitten der Prunkszene mit Chor und Tanz in I erscheint allerdings einmal das singspielhafte Liedchen im ungeniertesten Dialekt, z. B.:

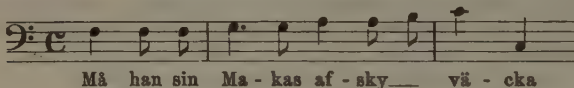
Allegretto.

Ge-nom vis-dom, mod och styr-ka du en tritt-sig o-vän
fält, du en tritt-sig o-vän fält.

Offensichtlich aber ist es dabei auf grellste Kontrastwirkung abgesehen: der sorglos-übermütige Ton, der am dänischen Hofe herrscht, soll allem Vorausgegangenen und allem Folgenden gegenübergestellt werden. Die wenigen Voll-Arien der beiden Hauptgestalten, Gustaf und Christiern, sind natürlich in zweiteiliger Form gehalten, die aber auf die knappste Formel gebracht ist und den Wiederholungsteil (B) freier als je gestaltet; am eigenartigsten in Gustafs Arie im Zelt mit der Musik des von fern herüberklingenden Zapfenstreichs, über die noch zu reden sein wird.

Diese vereinzelt Fälle ausgenommen ist es diesmal gar nicht möglich, die Frage des Sologesangs isoliert zu erörtern. Sie ist in

»*Gustaf Wasa*«, einer Chor- und Ensemble-Oper reinsten Schlages, auf das engste mit derjenigen von Soloensemble und Chor verknüpft. Damit ist schon angedeutet, daß diese letzteren fast gar nicht in längeren, selbständigen Nummern herausgestellt werden (zu rein dekorativem Zweck ausnahmsweise in der Festszene von I und in dem prächtigen, breit ausgeführten Schlußchor von III), daß sie vielmehr unmittelbar in den dramatischen Entwicklungsverlauf einzugreifen haben. So tritt der Chor in der Hauptsache als Frauen- oder Männerchor, nur selten aber als gemischter Chor in die Erscheinung. Den ruhigen Terzen- und Sextengängen der resignierenden Frauen (I 3) stehen die kräftig rhythmisierten, oft absichtlich burlesken Zurufe der Soldaten (in II u. III) gegenüber, den zarten Windungen, der klagenden Chromatik des dialogisierenden weiblichen Solo-Terzetts die scharf zugespitzte Rede und Widerrede in dem Duett-Allegro Christiern/Norby (III 2) oder der streng gebundene vierstimmige Satz, die Fugatopartie über das Thema:



bei dem leidenschaftlichen patriotischen Bekenntnis der vier Soldaten in Gustafs Zelt (II 4). Das Problem des Wechselgesangs sowie der refrainmäßigen Ausnützung eines chorischen Partikels, das von Naumann in »*Amphion*« und »*Cora*« schon in besonderer Weise berührt worden war, wird von den verschiedensten Seiten aus angepackt. Der Chor der Offiziere wiederholt die Nachsatzpartie des Treuschwurs des ersten Ritters (II 1), er übernimmt in Gustafs berühmt gewordener »Hymne« vor der Schlacht den Vortrag der Reprise¹, wobei sein dreistimmiger Satz mit dem Tutti des Orchesters verschmilzt (Geigen *con sordino*)². Ähnlich reißt der gemischte Chor (Vornehme und Volk der Schweden) in Christinas Jubelarie gegen Schluß von III den Beginn der Reprise an sich, stützt später in freier Weise die Solostimme, zuweilen im »piano« zurücktretend³. Auch das kommt vor, daß der Frauenchor in ein Refrainverhältnis zu dem Insieme seiner Protagonistinnen gesetzt wird (I 8). Welch außerordentliche Wirkung die refrainmäßige Wiederholung eines prägnanten Rufes durch Solo oder Chor innerhalb weitgespannter Fläche haben kann,

¹ 3. Liedteil, rückführend, in Es (der erweiterte Mittelteil endete in c).


² Der Beginn der »Hymne« s. Notenbeil. Nr. XVI.

³ Naumann versucht damit zugleich eine (wenigstens formal glänzend gelungene) neue Lösung des Problems der brillanten Schlußarie mit konzertierenden Instrumenten (hier Flöte und Oboe). An dem Wechselspiel von Sechzehntelfiguren beteiligt sich diesmal die Singstimme nicht; das exponierende Vorspiel-Ritornell — das einzige vollwertige der Oper überhaupt — ist schon an sich kürzer als dasjenige von Antiope's »*Sei du sangst*« (»*Amphion*«) und läßt sich überdies leicht szenisch ausmünzen.

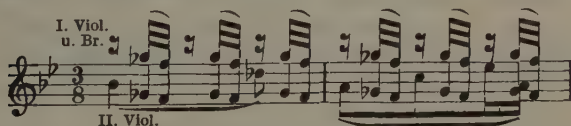
zeigt die Geisterszene des III. Aktes. Mit Hilfe des jedesmal auf einer anderen Stufe erklingenden drohenden Aufschreies »*Barbar! fly och bäfva*« (dazu Notenbeil. Nr. XIX) werden die jäh wechselnden Bilder aneinander geklammert.

Wird durch Soloensemble und Chor in »*Gustaf Wasa*« das Solo in ausgedehntem Maße verdrängt, so tritt auch das Orchester noch auffallender als bisher hervor.

Eine Bereicherung der Orchestertechnik selbst ist zum Teil schon durch die Eigenart des Sujets gegeben. Mit der Retraitemusik, den Militärmärschen in II und III¹ zieht auch der Klang des Militärorchesters ein. Trompete und Pauke werden Hauptinstrumente.

Der typische Trompetenrhythmus  beherrscht die Schlachtszene des III. Aktes, allmählich auf alle Instrumente übergreifend. Bezeichnend für ihr demonstratives Herausstellen ist, daß Trompeten und Pauke in ein enges Imitationsverhältnis zu dem übrigen Orchester gebracht werden (Christierns 1. Arie), daß ihrerseits Trompeten und Pauke, sogar erste und zweite Trompete (s. Ouvertüre) in engführender Imitation einander folgen, daß die Pauke am Schluß der Oper ein Hauptmotiv aufgreift (s. Motiv d auf S. 288). Mit der ausgedehnten Geisterszene in III gewinnen auch die Posaunen erweiterten Betätigungsspielraum. Sie erscheinen im kräftigen Forte zu dritt als Träger von Akkordsäulen, aber auch isoliert im Piano, von geheimnisvollen Schlägen der Pauke gestützt, um dem Tiefklang das Gepräge zu geben (Notenbeil. Nr. XIX). In den Holzbläsern² ist am bemerkenswertesten die völlige Gleichberechtigung der Klarinette. Sie verdrängt die Oboe überall da, wo zarte solistische Aussprache am Platze ist, tritt in engstes Frage-Antwort-Verhältnis zur Singstimme (I 9), übernimmt die Führung innerhalb jener Taktgruppen, die den Bläsern allein vorbehalten sind (Notenbeil. Nr. XVII).

Für die neuen Instrumentationsziele des »*Gustaf Wasa*« wesentlich ist die vielfältige Anwendung der Oktavverdoppelung. Sie erscheint bei einheitlicher Färbung zur Unterstreichung einer ausdrucksvollen Begleitfigur (II Nr. 5):



bei Farbmischung (Zweiunddreißigstel-Figuren von Flöte/Geige/Fagott [ebenda]), schließlich bei scharfer Gegenüberstellung zweier Instru-

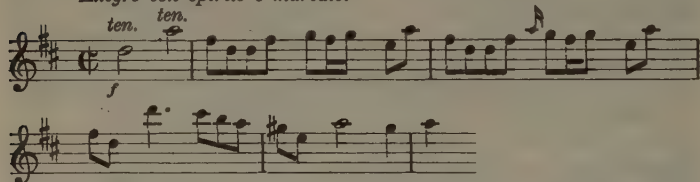
¹ Der Siegesmarsch in III erklingt als *Marsche på Theatern* (Klarin., Tromp., Fag.), von vollgriffigen Schlägen des Hauptorchesters gestützt (Notenbeil. Nr. XX).

² In dem »Tambourin« am Schluß wird auch die Pikkoloflöte eingeführt.

mentenarten (II Nr. 11): Unisonogänge der Streicher gegen Oktaven in den Flöten geführt.

Dieses Orchester, schon zahlenmäßig das stärkste, das Naumann bisher benutzt hat, tritt in den unterschiedlichsten Aufgaben selbständig hervor. In den Tänzen des I. und III. Aktes (am Schluß der Oper u. a.: Tambourin, Chaconne) ist alle Trockenheit der »Cora« abgestreift, in den Trios einer Polonäse, eines Pas de quatre à l'Espagnole (Notenbeil. Nr. XVIII) musikalisches Nationalkolorit reizvollster Art geboten¹. In der Ouvertüre wird diesmal mit glänzendem Gelingen der französische Typ aufgegriffen (Adagio maestoso/Allegro con spirito e marcato/Adagio)². Bedeutet das an sich ein Programm, eine unmittelbare Bezugnahme auf den Typ der Tragédie lyrique — das Fugenthema selbst:

Allegro con spirito e marcato.



schielt ein wenig nach dem beweglichen Hauptmotiv des berühmten Hasseschen Tedeum — so wird, gewissermaßen in letzter Minute, mit den vier Überleitungstakten zu Sz. 1³ überdies die Brücke zur Handlungsmusik geschlagen: ein Hauptmotiv der nun beginnenden Gefängniszene, der Oper überhaupt, klingt an:

(Siehe Beispiel S. 285 oben.)

Von den in geschlossenen Nummern entwickelten Ballett- oder Pantomimenmusiken der Oper ganz abgesehen, tritt das Orchester in kurzen, oft wenige Takte umfassenden Abschnitten hervor, die der Andeutung des Milieus, der musikalischen Fixierung einer nachdrücklichen Gebärde des Handelnden dienen (so Abschluß von Akt I und Beginn v. I 9). Ist schon das ein Vorstoß in neues Gebiet, so wird das Orchester vollends zum hauptsächlichen Träger der Handlung durch die Art, wie es (trotz seiner Zurückhaltung in den Rezitativabschnitten) mit Hilfe der Motivik äußere und innere Zusammenhänge schafft.

¹ Auch die Regievorschrift fordert hier streng historisches Kostüm!

² Formell bemerkenswert ist das Allegro dadurch, daß es Fuge (am Schluß: Engführung, Orgelpunkt, Unisonovortrag) und Sonatenform (2. Themengruppe) verquickt.

³ Sie sind, nach Angabe der Partitur, beim Hochziehen des Vorhangs zu spielen — die Ouvertüre des »G. W.« ist also offenbar erst nachträglich, bei der Veröffentlichung des 96. Psalms, auf diesen letzteren (der bereits vor 1782 für Schwerin geschrieben wurde) übertragen worden.

Ouvertüre.

Adagio.

Violini.
Viola.

Basso.

Die motivischen Beziehungen auf kurze Sicht (Ankündigung einer folgenden Nummer z. B.) werden im »Gustaf Wasa« gänzlich zurückgestellt hinter denjenigen großen Stiles. Zunächst das Erinnerungsmotiv. Es beschränkt sich nicht auf einen Einzelfall, sondern wird (über den Versuch der »Cora« hinaus) seiner Bedeutung nach durch Beziehung auf einen ganzen Komplex erweitert: der bilderreiche Traum des II. Aktes wird beim Erwachen Gustafs in seinen Hauptphasen kurz rekapituliert, eine Anzahl Zitate begleiten Gustafs rezi-tativische Betrachtungen. Und weiter: in der Soloszene Christierns zu Beginn des III. Aktes treibt die Musik der entfesselten bösen Geister aus der Traumpantomime ihr Unwesen; der Siegesmarsch des Traumes¹, auf den schon die Arie des Schutzgeistes anspielt, und dessen Anfangstakte das Accompagnato des erwachenden Gustaf antippt:

Allegro.

Flöten.

Viol. c. sord.

wird am Schlusse des II. Aktes zum Symbol des im voraus erschauteu Sieges gesteigert, vom gesamten Orchester nochmals zum Erklingen

¹ Er erklingt beim Auftreten von Pallas und Segern, welche den Schwedenschild über Gustafs Haupt befestigen (Esdur).

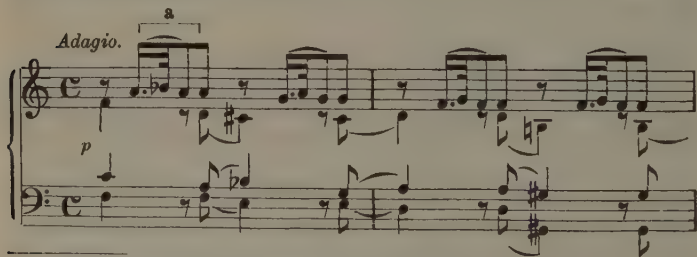
gebracht (nun in D statt in Es). Damit ist der Boden der rein erinnerungsmotivischen oder -melodischen Methode verlassen.

Die Oper erhält aber obendrein durch eine Anzahl kurzer Instrumentalwendungen, die innerhalb aller Formen gleiche Rechte gewinnen, eine echt leitmotivische Ausrüstung. Die einfachsten musikalischen Symbole werden zugrunde gelegt, das einzelne Symbol aber wird in elastischer Weise verwandt und auf einen weiten Gedankenkomplex bezogen.

Auf der einen Seite steht ein denkbar einfaches Halbtonmodell, das chromatische wie »pseudochromatische«¹ Möglichkeiten latent in sich schließt: die 5. Stufe der Mollskala im rhythmisch prägnanten Wechsel mit ihrer oberen Nebennote (s. S. 285). Auf der anderen Seite stehen einige ebenso einfache Symbole, die sich auf die Durskala und die Naturtöne stützen. Die Formel in Moll — als Motto beim Übergang zu Sz. 1 erstmalig erklingend (s. o.) — bezieht sich ganz allgemein auf Leiden und Bedrückung der Schweden (in diesem Sinn dringt sie einmal wie ein bohrender Wurm innerhalb des feierlichen Esdur-Hymnus im zweiten Horn an die Oberfläche); im besonderen aber auf die schmerzvolle Liebe der Mutter zum Sohne: so mit realistischem Beiklang in dem Moment, wo Christina ihr wimmerndes Kind im Kerker bemerkt²:

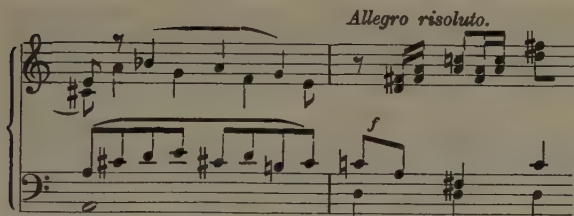


des Sohnes zur Mutter: in dem entscheidenden Augenblick, wo Gustaf noch einmal kurz innehält, bevor er sich zu der endgültigen Antwort an Norby entschließt (II 3):

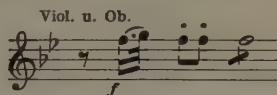


¹ H. Gál, Studien zur Musikwissensch. IV 66.

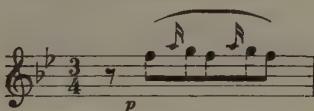
² S. auch das Nachspiel von Akt I.



Nach Dur übertragen (vgl. auch schon I 3) wird dasselbe Motiv zum Streitsignal, als Christiern vergebens von Norby die Ermordung von Gustafs Mutter fordert:



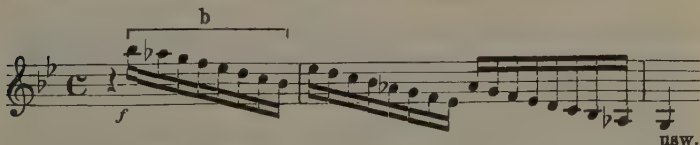
(Duett III 2); zur zärtlichsten Liebkosung, wie der vor Freude bebende Gustaf die schon Totgegläubte nahn sieht (III 10):



von den Geigen in Terzen weitergeführt).

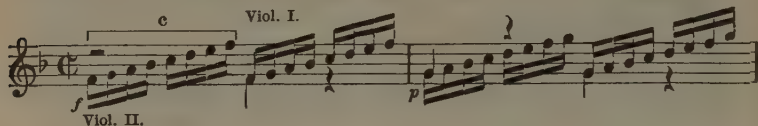
Die Motive der zweiten Gruppe sind dem Ausdruck der Aktivität, des energischen Zugreifens gewidmet: die aufschnellende Durskala (Motiv b) als herausfordernde Geste des übermütigen, mordgierigen Tyrannen; ihre Umkehrung, die abwärtssausende Skala (c), als Kennzeichen des todesverachtenden Kampfgeistes der Schweden, der den Tyrannen zu Fall bringen muß, schließlich ein längeres militärisches Signal (d) als Symbol der vermeintlichen oder tatsächlichen Vernichtung des Gegners.

Motiv b) durchzittert Gustafs Kampfbekennntnis (in II 3),¹ es unterstreicht, in den B. c. des Seccos versetzt, Cecilias stolze Erklärung (I 7), blitzt auf, wie Christiern zum erstenmal des unbeugsamen Trotzes der schwedischen Frauen gewahr wird:



¹ Kann mein Arm Schweden nicht aus seinen Ketten befreien, so soll es mir doch eine Ehre sein, auf den Trümmern des Vaterlandes vernichtet zu werden!

(ebenda), es durchschwirrt die Ahnenbeschwörung der Schwedinnen (I 8 [Notenbeil. Nr. XV]). Motiv c) durchtobt das »Allegro furioso« Christierns (III 1):



es richtet schließlich seine Spitze gegen Christiern selbst in dem Rezitativ, in dem Christina von der Höhe des Balkons dem Fliehenden höhrend letzte Worte nachruft. Motiv d) tritt als Einschnittswendung in der Rachearie des allzu siegesgewissen Königs erstmalig auf den Plan (I 7), erscheint in nackter Gestalt als Fanfare auf dem Theater unbegleitet in II, zur Ankündigung der dänischen Unterhändler. Es wird zum Kampfsignal der Schweden, begleitet die lauten Zustimmungsrufe der Soldaten (II 3):

d

Chor af Soldater:

(Viol., Oboi, Trombe, Pauken.)

Ney Gustafvet, vi en för

usw.

al - la vid vå - ra

Es ertönt, als der Sturm eröffnet wird (III 4), klingt schließlich erinnerungsreich und im spannenden Piano in den Schlußchor hinein, der mit dem Quartenansatz desselben Motivs (im Unisono von Baß und Pauke intoniert) beendet wird.

Schon aus dieser kurzen Zitierung der wichtigsten Stationen ist zu erkennen, wie dasselbe Motiv in den Dienst verschiedener, sogar gegensätzlicher dramatischer Personen und Kräfte gespannt wird, wie es, der jeweiligen Eingliederung entsprechend, feine Bedeutungs-

nötigenfalls auch Gestaltwandlungen durchmacht. In engster Wechselbeziehung zu der scharfen Motivformulierung einerseits, zu der elastischen Einstellung der Motive andererseits steht nun der Gegensatz zwischen Moll und Dur, zwischen chromatischer und nicht-chromatischer Prägung überhaupt, von dem die Oper von Anfang bis Ende erfüllt ist. Und auch in diesem weiteren Sinne genommen ist ein allmähliches Vertauschen der Rollen, ein Überwältigtwerden der einen Seite durch die andere festzustellen. Die beherrschende Halbtonformel von Moll-Charakter wird, wie angedeutet, in die Dur-Sphäre hineingezogen. Die Motive der zweiten Gruppe gehen sozusagen schließlich völlig in den Besitz der schwedischen Partei über, gestützt von der Mitte des II. Aktes an durch das intensive Hineinklingen von Militärmusik, bei der Naumann zweifellos nationalschwedische Quellen vorgelegen haben. Umgekehrt wirft die Chromatik — zunächst nur Ausdruck all der Leiden, die der Dänenkönig den Schweden zgedacht hat (I Sz. 1/3!) — schließlich ihre Schlingen aus, um Christiern selbst darin zu fangen.

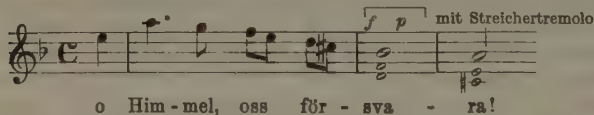
In zwei Hauptmomenten der inneren Handlung kommt die Gegensatzstellung (Diatonik/Chromatik; Dur- und Mollfärbung ein und desselben Motivs) zu sinnfälligstem Ausdruck: in der Szene des II. Aktes, die den Titelhelden in einen letzten inneren Kampf verstrickt zeigt, und in der großen Szene zu Beginn des III. Aktes, in der sein Gegenspieler Christiern sich von den Geistern der auf sein Anstiften Ermordeten verfolgt glaubt. Im ersten Fall steht dem h moll und fis moll, der hemmungslosen Chromatik des Hauptorchesters, das lustige D dur des Retraite-Rufes hinter der Szene aufs hartnäckigste gegenüber; nur ganz vorübergehend (zu Beginn des zweiten Arienteiles) greift es auf jenes über¹. Das Stück ist wohl die geistreichste Lösung des auch bei Wagner (»Rienzi« III) auftauchenden Problems des Hineinspielens einer militärischen Musik in eine geschlossene Nummer an dramatisch entscheidender Stelle. Das Stück ist überdies (bedenkt man vollends den dramatischen Zusammenhang: den erregten Dialog zuvor, die dicht angeschlossene, sich nach F dur aufhellende Traummusik darauf) als Höhepunkt der »Gustaf Wasa«-Partitur zu bezeichnen. Es ist unmittelbar neben Glucks: »Die Ruhe kehret mir zurück« (»Iphig. in Taur.«) zu setzen, woher es offenbar auch Anregung empfangen hat (das gleichmäßige Pochen in den Streichern!). Noch rücksichtsloser als hier wird in dem anderen Fall, in der Geisterszene von III, der Boden der Tonalität untergraben (s. dazu das kurze Beisp. in Notenbeil. Nr. XIX). Bei jedem Bildwechsel erfolgt, wie schon angedeutet, eine scharfe Tonartrückung, meist um den Abstand eines Ganztons. Der Rachechor, in dem sich das d moll zu festigen scheint, ist auf einen chromatisch abwärts geführten, dreimal

¹ Das einleitende Rezitativ und einen Abschnitt des ersten Teiles siehe in Notenbeil. Nr. XIV.

frei benutzten Basso ostinato festgelegt, der auch das unablässig aufblitzende Skalenmotiv Christierns in den Strudel der Chromatik hineinreißt. Die Geigen machen zugleich Sprünge dieser Art:



Die Chromatik, die in »Gustaf Wasa« eine Bedeutung gewinnt, wie nie zuvor, hat wenig Zusammenhang mit derjenigen der »Cora«, die sich in weichen Durchgängen des Basses und der Oberstimme, in zarter Anspielung auf die Wechseldominante gefiel, um so mehr freilich mit jener, die sich in den Anfangstakten des c moll-Chores der »Cora« (s. S. 263) ankündigte. Sie stützt sich mit Vorliebe auf den Querstand, auf die modulierende Sequenz (häufig bei chromatisch auf- oder absteigendem Baß), auf den alterierten Akkord und den übermäßigen Schritt; dies alles in herbster Form, wobei die Bevorzugung des Mollgeschlechts von \flat -Tonarten mit von Bedeutung ist¹. Für die Chromatik des Leidens bringt der ergreifende Zwiegesang Christina/Gustaf in II, in dem auch die Koloratur mit stärkster Ausdruckskraft auftritt, einen Höhepunkt. Die Chromatik der Vernichtung erhält ihre erste Formulierung bei dem plötzlichen Angstausschub der Dänen, denen Norbys Hiobsbotschaft das Fest stört; die Schlußtakte (mit der charakteristischen übermäßigen Sekunde) lauten²:



Wie in harmonischer, so nimmt »Gustaf Wasa« auch in satztechnischer Hinsicht (zusammen mit der später zu besprechenden »Medea«) eine besondere Stellung innerhalb Naumanns ernstesten dramatischen Werken, innerhalb der Oper im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts überhaupt ein. Viele Abschnitte der Partitur sind auf den gebundenen Stil festgelegt, nicht allein im Chor und Ensemble (s. besonders das S. 282 zitierte Soldatenquartett), sondern auch in der Begleitung. Der Geist Rameaus und Händels wird lebendig³. Bei

¹ Im Zusammenhang damit ist auch die Vorhaltstechnik im »G. W.« eine viel freiere, scheut z. B. vor nachdrücklicher Betonung der Intervalls der kleinen Sekunde nicht zurück (II. Nr. 5). S. auch die eigenartigen Nonenwirkungen in der Retraite-Arie (Notenbeil. Nr. XIV).

² Die abschließenden, chromatisch heruntergleitenden Sextakkorde begleiten, vom Tremolo der Streicher gebracht, im III. Akt den fliehenden Christiern!

³ Das übrigens auch schon in der häufigen Anwendung des jambischen Rhythmus.

dem Auftritt der beiden jungen Ribbingar in der Geisterszene wird die strenge Form des Kanons, für die Außenseiten eines dreiteiligen Liedes, herangezogen. Die Imitation beherrscht das ganze Werk, bald im Sinne der komplementär-rhythmischen Anlage älterer Art, bald im modernen Sinne des durchbrochenen Satzes (s. z. B. Notenbeil. Nr. XVII).

Überall zeigen sich die Symptome für den Ernst, mit dem Naumann an die Komposition von »Gustaf Wasa« gegangen ist¹. Nie ist Naumann weniger Italiener im Sinne der neuneapolitanischen Kunst gewesen, als bei dieser Arbeit. Sicherlich hat die hitzige, ja feindselige Kritik Kellgrens (s. o.) ihn veranlaßt, sich immer von neuem die Frage vorzulegen, wie dramatische und musikalische Forderungen am besten in Einklang zu bringen seien², hat sie ihn ganz besonders zur Schärfung der Deklamation angetrieben. Die Lösung, die er gefunden hat, bleibt dennoch seine persönliche Leistung; ihre Eigenart dürfte gerade von Kellgren, dem einseitigen Fanatiker des französischen Rezitatifs, gar nicht erfaßt worden sein.

Zugegeben, daß manch starker Ansatz eine dürftige Fortführung erfährt (die Wiedervereinigung mit der Mutter in III z. B. endet in flacher Koloratur), daß Naumann auch diesmal jene kleinbürgerliche, in aufaktigen Terzen- und Sextenketten sich gefallende Gefühlseligkeit nicht völlig auszuschalten vermag (s. das Schlußensemble von I, das in Schweden lange populär blieb: »Kärlek för en fosterbygd«), so bleibt die Partitur des »Gustaf Wasa« (gleichzeitig mit der »Entführung« entstanden) doch eine der interessantesten aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. Nirgends ist wieder so erfolgreich der Versuch gemacht worden, die großen Traditionen der ernsten französischen Oper mit den besten Überlieferungen der Opera seria in Einklang zu bringen. Kein zweiter, der italienischen Schule entstammender Deutscher hat mit dem gleichen Ernst und der gleichen Selbständigkeit im großen und kleinen Fühlung gesucht mit dem Gesamtwerk Glucks³, wobei angemerkt zu werden verdient, daß hier Glucksche Stilelemente, längst vor der Schule Mayrs, Nutz-anwendung auf einen rein historischen Stoff erhalten. Die Energie vollends, mit der hier an Hand eines höchst anspruchsvollen, kontrast-erfüllten textlichen Vorwurfs eine einheitliche dramatische Linienführung gegeben, die Idee des instrumentalen Leitmotivs im strengen

¹ S. dazu den Brief Anh. B VII (S. 413).

² Die Retraite-Arie im Zelt hat er sich nach Meißner (257 X) mehr als zehn Versuche kosten lassen! Lehrreich ist auch die Doppelfassung der Arie »Gå, säg«.

³ Einzelne direkte Hinweise finden sich; so auf die Einleitung der »Iphigenie in Aulis« (vgl. die Adagio-Takte I 2), auf das charakteristische abgerissene »Cours, cours« (»Iphigenie« II 5) vgl. Gustafs »Gå, säg« (II 3); auf ein Hauptstück der »Iphigenie in Tauris« (s. S. 289), und natürlich auf die Furienmusik des »Orfeo« (s. o.), besonders den Furientanz der französischen, den kurzen »Ballo« der italienischen Fassung.

Sinne systematisch durchgeführt ist, ist etwas Einzigartiges: sie sollte erst mit der deutschen romantischen Oper des 19. Jahrhunderts wiederkehren.

IV. Die dänische Oper »*Orpheus*«.

Die ersten Pläne zu einer »*Orpheus*«-Komposition fallen in die Zeit der jungen Begeisterung für Glucks »*Orfeo*«, für die Gattung des Monodrams, für die Idee einer nationalen Choroper, in die Zeit der ersten Beschäftigung mit dem deutschen Lied (s. o.). Der reife Meister kommt fast ein Jahrzehnt später auf diesen Plan zurück, nachdem durch seine schwedische Tätigkeit alle jene Fragen, besonders aber die Frage des Verhältnisses zu Gluck und zur französischen Oper eine Klärung gefunden hatten, nachdem seine technische und seine musikdramatische Kraft sich in ungeahnter Weise hatte entfalten können. Das Bild, das ihm jetzt innerlich vorschwebte, mußte also in vielem von demjenigen der früheren Zeit abweichen, die ein Werk etwa im Stile der italienischen »*Armida*« gebracht haben würde. Für die besondere geistige Einstellung Naumanns bezeichnend ist überdies, daß er an den »*Orpheus*« nach der Willensanspannung, der dramatischen Energieleistung des »*Gustaf Wasa*« herangeht, von dem Bedürfnis erfüllt, ein Werk idyllischen Grundcharakters zu schreiben.

A. Der Text.

Der deutsche Text Lindemanns, der die Vorlage des dänischen bildet, ist nicht nur auf die deutschen Opernbestrebungen des Dresdner Kreises zurückzuführen, er ist auch im Zusammenhang mit den vielfachen Versuchen der siebziger und achtziger Jahre zu betrachten, die darauf ausgingen, den Calsabigischen Text und die Glucksche Musik schon rein äußerlich, der Ausdehnung nach, mit den Forderungen eines normalen italienischen, aber auch französischen Opernabends in Einklang zu bringen¹. Lindemann hält sich deutlich an die Zutaten der Münchner »*Orfeo*«-Aufführung von 1773 (deren Vorbereitungen Naumann persönlich miterlebt hat), wenn er in der Elysiumsszene nicht nur Euridice solistisch stark beschäftigt, sondern außerdem noch eine Ombra solistisch heraustreten läßt, wenn er ferner in der Unterweltsszene die Gestalt des schwer zu rührenden Pluto einführt, der sich mit einer Wutarie vorzustellen

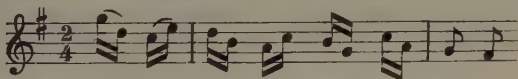
¹ Zum Folgenden vgl. meinen Aufsatz »Zu den Münchner Orfeo-Aufführungen 1773 und 1775« (Gluckjahrbuch II), sowie H. Aberts Ergänzungen dazu (ebenda S. 108).

hat. Auch bei Ch. Biehl¹ wird natürlich die Elysiumsszene erweitert (Soloszene der Euridice, Kl.-A., S. 67), aus dem finsternen Pluto aber ist die weichherzige, teilnahmvolle Proserpina geworden, die Orpheus den Weg zu Euridice bahnt und sich so auch in der Elysiumsszene nochmals verwenden läßt. Die dramatische Gesamtfärbung wird (sicherlich nicht ohne Naumanns Zutun) noch weiter aufgehellt. Nicht genug damit, daß Euridice im voraus über das in der Fabel so verhängnisvolle Verbot der Götter aufgeklärt wird (bei Lindemann durch Orpheus selbst; bei Ch. Biehl durch Proserpina), Orpheus bleibt überdies wirklich standhaft: dies letzte eine ganz neue Nuance der dänischen Fassung, die den besonderen Beifall Cramers fand (s. seine ausführliche Motivierung in der Vorrede des Kl.-A.). Auch darin weicht die Biehl von Lindemann ab, daß sie Unterwelt und Elysium in einen Akt faßt, ferner darin, daß sie im I. Akt den Oberpriester Apolls als Abgesandten der Götter einführt (dem Rokoko-Amor Calsabigis entsprechend), der Orpheus Mut zuspricht, aber ihn zugleich mit dem Göttergebot bekannt macht². Der Oberpriester erscheint dann am Schluß³ nochmals, um durch sein Machtwort im Auftrage Apolls die Bacchantin Hersilia samt ihrem Anhang zu verjagen, die sich mit gezücktem Dolch auf Orpheus stürzen will. Daß sie der aus Virgil und Ovid bekannten Gestalt dieser leidenschaftlichen Bacchantin, der verschmähten Nebenbuhlerin Euridices, in den Außenakten Zutritt gewährt, darin geht die dänische Bearbeitung wiederum auf Lindemann zurück⁴.

B. Die Musik.

Die erste Frage, die sich erhebt, ist diese: wie verhält sich die Musik Naumanns zu derjenigen Glucks?

Man trifft auf eine Andeutung des »*Che farò*«, als Orpheus Proserpina gegenüber in der Unterwelt um die Verlorene klagt:



Ach, um sie flehn Stimm' und Sai - te!

¹ Über diese behäbige, ältliche Dame vgl. Sch. 249. Sie gehörte (wie sich nach dem früher Gesagten von selbst versteht) nicht zu den literarischen Größen Kopenhagens. Für Naumann war sie jedenfalls eine sehr bequeme Librettistin.

² Letzteres geschieht bei Lindemann durch Pluto im II. Akt.

³ Der Deus ex machina selbst erübrigt sich in der dänischen Fassung. Bei Lindemann sinkt die zum zweiten Male sterbende Euridice in einen Abgrund. Am Schluß öffnet sich der Olymp: Euridice erscheint inmitten der Götter in einem Wolkenwagen.

⁴ Vgl. dazu noch die Kritik im Mag. d. Mus. II 2, S. 937: »... Wir haben bereits im Italienischen, Französischen und Deutschen Opern über eben dieses

auf ein zweimaliges, vorsichtiges Anklingen des für Glucks »*Che puro ciel*« so charakteristischen Doppelschlags in den Flöten zu Beginn der Elysiumsszene, auf die scharfen Schleifer der Bässe, die aufschnellenden Skalen, die weiten Sprünge der Geigen innerhalb der Furienszene. Die damals weltberühmte Prägung des Gluckschen »*Che mai dell' Erebo*« ist zunächst nur zwischen den Zeilen zu erkennen (s. bes. S. 49); nur einmal wird eindeutig auf den Rhythmus des Stückes Bezug genommen, in dem Moment der völligen Beruhigung der Furien (»*Welche Gefühle von schmelzendem Mitleid*«): die Anspielung geschieht in weichem *dmoll*, in durchaus akkordischem Satz, von gebundenen Begleitungstriolen der Geigen getragen, wie hinter Schleiern. Ein Reminiszenzenjäger mag noch angesichts der schwirrenden Geigenfiguration (Ouvertüre und II 3):



auf den Furientanz des französischen »*Orpheus*« und die »*Iphigenien*«-Ouvertüre, angesichts der Begleitungsfigur der Schlußarie von I (s. S. 299) auf »*Iphigenie in Tauris*« verweisen.

In allen diesen Verwandtschaftsfällen handelt es sich jedoch durchaus um huldigende Anspielungen, um eine Verbeugung vor Gluck¹, wie sie im Wirkungsbereich der französischen oder der französisierenden Oper damals etwas ganz Bekanntes war, für einen Orpheus-Komponisten aber geradezu den Charakter einer Anstandspflicht hatte². Auffallend ist höchstens, mit welcher Zurückhaltung und Scheu vor Eindeutigkeit Naumann dabei verfährt, wie diesen wenigen Motiven durch den Zusammenhang, in den sie eingestellt sind, durch die Kombination mit Motiven eigener Erfindung das scharf »Zitatenmäßige« genommen wird, mit welcher Selbständigkeit Naumann — vergleicht man etwa mit Bertoni — in der Gesamtdurchführung zu Werke geht. Gerade in der Furienszene bietet Naumann nicht mehr als das Mindestmaß von Gluckianum, das der normale Hörer jener Zeit forderte³. Er verschiebt außerdem das Verhältnis von

Sujet. Aus verschiedenen dieser hat unsere Ch. Biehl, die eben nicht als lyrische, sonst aber doch als schätzbare Theaterdichterin unserm Publikum bekannt ist, einen dänischen Orpheus zusammengesetzt, worin die Fehler der andern vermieden und die bei ihnen vermißten Vollkommenheiten erreicht werden sollten. Ob sie diesen Vorsatz glücklich oder unglücklich ausgeführt hat, davon kann ich nicht urtheilen, weil ich die andern Orpheuse nicht kenne. . . .

¹ Entsprechend drückt Cramer in seiner Vorrede Calsabigi (und Coltellini) seine Verehrung aus.

² Es muß davor gewarnt werden, auf Grund des Klavier-Auszuges zu urtheilen: dieser ist absichtlich im Satz viel dürftiger gehalten, als die Auszüge der Schwedenopern, läßt Instrumentationsangaben und einen Teil des Rezitatifs weg.

³ Vgl. den zweiten Bericht in Cramers Mag. d. Mus. II 2, S. 948: »an einer Stelle hat Orpheus eine Fermate mit einer kleinen Verzierung [Kl.-A.,

Furienchor und Solo des Orpheus völlig zugunsten des letzteren, diese Wandlung jedoch besser motivierend als die Neuneapolitaner Bertoni und Tozzi:

Die Soloharfe hinter der Szene darf sich zunächst einmal in einem normalen Liedsätzchen von sechzehn Takten ausbreiten, bevor die Furien Mut zum Widerspruch fassen, sie darf nochmals, von Flöten und Hörnern getragen, in einem kurzen Andante ungestört sich in Zweihunddreißigstelfiguration ergehen; auch als dann Orpheus, von dem Solo von Harfe, Oboe und Fagott gestützt, eingreift, warten die Furien ruhig die Zäsuren seines Andantesatzes ab, und ihr »Ney, ney, bort, bort!« (mit der Betonung des verminderten Septimenintervalls) gleicht dem Widerspruch störrischer Kinder mehr als dem Ins-Wortfallen, dem lapidaren »No!« bei Gluck, an das Naumann nur einmal unmittelbar denken läßt (s. die vorige Anm.). Alles ist zugespitzt auf lyrische Ausbreitung der Orpheus-Abschnitte, in der Art des »Amphion«, auf Pracht des Bläserklanges, auf konzertante Entfaltung der Harfe, und damit letzten Endes auf Vorbereitung des Eingreifens der warmherzigen Vermittlerin Proserpina, deren Gesänge sich von wirklichem Seriaformat durchaus fernhalten. Mit dem Abschluß des gewaltigen, die Unterwelt schildernden Tonbildes der Orchestereinleitung zu II scheinen die schlimmsten Hindernisse auf dem Wege zur Geliebten bereits beseitigt.

Die Form, in der Naumann die Furienszene bietet, ist symptomatisch für das Grundstreben der »Orpheus«-Partitur überhaupt: sie steht durchaus im Zeichen des Liedes. Liedton und Liedform erfassen Solo-, Chor- und Orchester-Abschnitte in gleichem Maße. Fielen die Ideen und die ersten Ansätze zu dem deutschen »Orpheus« in die Zeit der Beschäftigung mit dem volkstümlichen Freimaurerlied (erste Sammlung 1775), in die Zeit der »Cora«-Komposition (1778/79)¹, so folgt die Hauptarbeit des dänischen »Orpheus« auf die Herausgabe einer der wichtigsten Liedveröffentlichungen, der »Sammlung von Liedern bey dem Clavier zu singen« (Pfordten 1784; 3 × 12 Lieder), die neben französischen und italienischen Stilproben eine Anzahl Kompositionen zu deutschen Texten (besonders von L. Neumann) bringt. In ihnen offenbart sich das zielbewußte Streben Naumanns zu einem ganz freigestalteten, oft der kleingliedrigen Solokantate sich nähernden deutschen Liede von eigener Prägung zu gelangen.

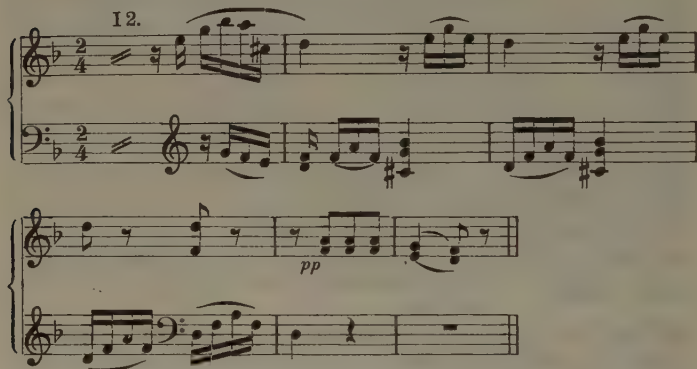
Auch im »Orpheus« wird bald unmittelbar auf französische Chanson- und Rondo-Thematik Bezug genommen (Elysiumchor, S. 70. Terzett und Chor am Schluß II), bald wird französischer Thementyp mit italienischem Melisma in Verbindung gebracht², bald werden Töne

S. 51], wobey das Höllenvolk die Ohren recht spitzt, in den endlichen Schluß aber mit einem so unvermutheten gräßlichen Ney einfällt, daß man fast dafür erschreckt. Hier dieselbe Wirkung wie Gluck zu leisten und doch kein Plagium zu begehren, ist Verherrlichung für das Genie des Tonkünstlers.«

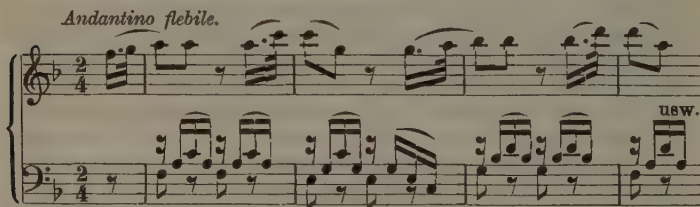
¹ Vgl. ZfM III 6.

² Vgl. das Notenbeisp. ZfM III 11. Die Melodie ist verwandt mit dem Schlußspruch des Königs in Monsignys »Le roi et le fermier«.

einer neuen Empfindsamkeit von bodenständiger Art angeschlagen. Trifft man in dieser Sphäre naturgemäß zuweilen auf echtste »Cora«-Manieren, wie den auftaktigen Sextschluchzer (s. die Echo-Arie, Kl.-A. S. 31; »Lebe wohl«-Adagio S. 96), so ist doch der Stil des »Orpheus« im ganzen differenzierter und zugleich vornehmer. Auffallend ist das überaus häufige Erscheinen des weiblichen Schlusses, oft im Zusammenhang mit zartestem Verklingen:



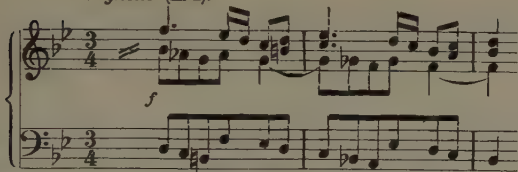
Der Harmonik merkt man an, daß der Weg von »Cora« zu »Orpheus« über die deutsche Bearbeitung des »Amphion« und den »Gustaf Wasa« führt. Die Sequenz und ganz besonders die »außertonale Sequenz« gewinnt eine neue Bedeutung. Es kommt zu fast Schubert'schen Wirkungen; nach dem Schluß des ersten Teils in a moll beginnt der Mittelteil des Trauerreigens:



Aber auch dem Anspielen auf die Wechseldominant, dem neapolitanischen Sextakkord (s. Beispiel auf S. 301), der Durchgangsbelebung in Mittelstimmen und Baß werden neue Reize abgewonnen:

(Siehe Beispiel S. 297 oben.)

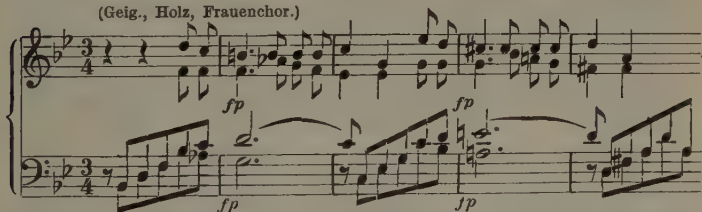
Es ist bezeichnend, daß gerade das Tombeau des I. Aktes (Notenbeil. Nr. XXI) für das Dolce des neuen Stiles viele Beispiele bietet. Mag es in der formalen Grundlage Zusammenhang mit der

Larghetto (II 4).

Tradition haben (Umrahmung mit ein und demselben Chorsatz; Es dur des Priesterzwischenatzes), so ist es doch auf einen ganz neuen, intimeren Ton gestimmt¹, ist es in gebrochenen Farben gehalten. Mit den einfachen strengen Linien, dem Pathos des Gluckschen »*Ah se intorno*« hat es nichts mehr zu tun. Hier und ebenso dann in den Elysiumchören darf sich auch der Chorklang breit entfalten. Naumann schwelgt wieder in antiphonischen Wirkungen, in ausdrucks-vollen Vorhalten des Tenors (»*vore Taare*«).

Wie sehr die Musik des »*Orpheus*« mit dem Streben nach einem mit reichem Klavierpart ausgestatteten deutschen Kunstlied entstehungs-geschichtlich zusammenhängt, läßt das akkordliche Figurenwerk im Orchester erkennen, das hier vielfarbiger und hartnäckiger auftritt als in »*Cora*«, »*Amphion*« und selbst in »*Osiride*« (s. darüb. unten). Akkordliche Figuration (besonders das einfache Albertische Modell) erfüllt lange Strecken hindurch den Part von Bratsche, Cello, Harfe und ganz besonders Geige, zu Begleitungszweck, zu Ornamentierung der Melodielinie (siehe besonders die Elysiummusik). In weit ausgreifender Akkordzerlegung lassen Cello und Fagott eine Gegenstimme vortreten:

(Geig., Holz, Frauenchor.)



Auch dadurch, daß das Orchester diesmal in lyrischen Solo- und Chorstücken den ersten Vier- oder Achttakter vorausnimmt, oder

¹ Bezeichnend ist schon die Wahl des $\frac{3}{4}$ -Taktes, die Ausschaltung der Posaunen. — Andererseits gibt die Einführung des Apollopriesters (an Stelle von Amor) Naumann die Möglichkeit, dem Wechselgesang am Schluß statt des konventionell festlichen Charakters einen feierlicheren Grundrhythmus



auch einige selbständige präludierende Takte (so S. 96) vorausschickt¹, wird das Liedstreben viel offener betont als in »Cora«.

Die Tendenz, einen Ausgleich zwischen Liedperiodik einerseits, malerischem und ausdrucksmäßigem Auskosten jeder kleinsten Wendung des Textes andererseits zu schaffen, führt auch in der zweiteiligen Seria-Arie zu neuen Umrissen. In Orpheus' Allegro con spirito am Schluß von I, der bedeutendsten der wenigen Voll-Arien der Oper, umschließt die erweiterte Anfangsperiode (12 Gesangstakte): ein energisch absteigendes Akkordsignal im Forte (»Tief hinab«; Kopfmotiv, in den Hörnern vorweggenommen), synkopisch umspielt p-Beharren auf dem tiefen Schlußton bei Durchgangsbewegung des Basses (»Tal des Todes«), melodische Weitung und Wiederaufstieg (»fört af Elskovs stærke Hand«: »führt mich Liebe kühn den Pfad«) und volle Wiederherstellung des Gleichgewichts in dem scharf rhythmisierten zweiten Nachsatz der ersten Periode (nicht mehr den Begriff »Elskov«, sondern den Begriff »stærke Hand« betonend):

Ned til Dø - dens skum - le Ste - der

fört af El - skovs stær - ke

¹ Gerade dies letzte ist in der Liedsammlung von 1784 sehr beliebt.

Haand; fört af El-

skovs stær - ke Haand!

(mit Horn.)

Beobachtet man ferner das unmittelbar anschließende schwungvolle zweite Hauptmotiv mit dem Bläserecho:

Die Ge - lieb - te zu be - frei-en [Bläser.]

das mehrfache Andeuten der Umspielungsfigur: ♪ ♫ ♫ (□), die Sensibilität des Orchesters überhaupt, so empfindet man zugleich, daß — wie einst im Rahmen der großen Dal segno-Arie, so jetzt im Rahmen des knapp formulierten, fast ritornellosen¹ zweiteiligen Typs — auf Anregungen der gleichzeitigen instrumentalen Literatur reagiert wird.

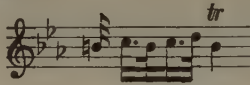
Gerade die Rolle, die das Orchester spielt, zeigt, von wie anderen Voraussetzungen Naumann in seinem »Orpheus« ausgegangen

¹ Die wenigen selbständlg. Orchestertakte zu Beginn, am Schluß und bei den Binnenzäsuren werden, echt dramatisch, durchaus von dem Kopfsignal beherrscht.

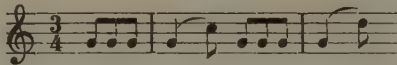
ist als Glück, ein Umstand, der jedem vorurteilslosen Betrachter schon nach dem ersten Takte der Ouvertüre auffallen muß. In dieser Ouvertüre erreichen Naumanns Kompromißstreben und Experimentierlust auf dem Gebiet der Opernouvertüre ihren Höhepunkt. Die Lösung ist potpourrihafter als sonst. Im Sinne des französischen Typs wird mit einem Adagio (cmoll; Halbschluß auf c V) begonnen, das den feierlichen Grundakkord anschlägt, und mit dem breiten Fluß gleichmäßig bindender Sechszehntelfiguratur:



mit der Abschlußwendung:



an die Einleitung der Bachschen »Johannespassion« erinnert. Es ist die Totenklage um Euridice, auf die dann im Rezitativ des I. Aktes angespielt werden soll (s. u.). Es folgt, mit dem p-Vortrag der ersten Periode durch die Geigen allein einsetzend, ein festlich-heiteres Allegro (C $\frac{3}{4}$), in dem die aus dem Jubelchor am Schluß der Furienszene (»Ehre dem hohen Sieger« S. 62) bekannte schwirrende Figuration (s. S. 294) eine Hauptrolle spielt. Naumann leistet wie gewöhnlich fleißige Arbeit, gestützt auf den Kopf des auch als zweites Thema fungierenden Hauptthemas und auf das Motiv der Übergangsgruppe:

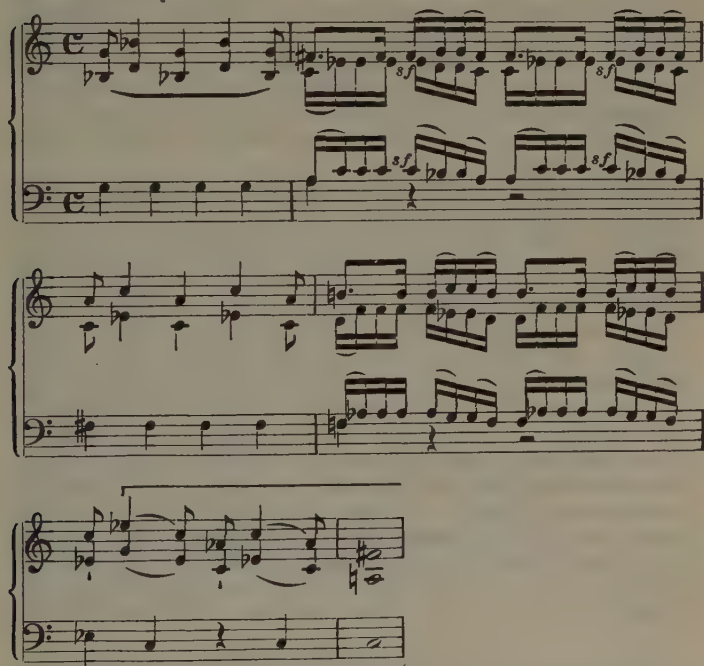


Kaum hat die Reprise, die auch diesmal mit kurzer Durchführung des Themenkopfes verquickt werden soll, begonnen, da gibt es eine Stockung: ein Andante drängt sich ein (als Mittelsatz einer pseudoitalienischen Ouvertüre!); es ist der in die Oboe verlegte erste Beschwichtigungsgesang des Orpheus aus II mit dem »Nein« des Chors (das aber hier abgeschwächt wird). Nun erst nimmt die Reprise ihren Fortgang.

Auffallender als die Ausdehnung dieser Ouvertüre ist die Ausbreitung rein orchesterlicher Sätze innerhalb der Oper. In ihnen wird das Wichtigste zur Charakteristik der unterschiedlichen Kräfte und Welten gesagt, mit denen sich der Held bei seinem Kampf um die Geliebte auseinandersetzen hat. Der Charakteristik des Orcus dient, wie erwähnt, die lange Einleitung zum II. Akt¹; derjenigen des

¹ Vgl. dazu das in ZfM III 19 über Seydelmanns »Arsene« (Orchester-einleitung zu II) Gesagte.

Elysiums eine Verwandlungsmusik (II 4), die das spätere »*Hvilket haerligt Sted*« beim Erscheinen des Orpheus (II 7) in die zweite Linie drängt; die Charakteristik der aufgeregt herumzüngelnden zügellosen Bacchantinnen geschieht in einer breit ausgespannenen Pantomimenmusik (Schluß von III 1). Darüber (und ebenso über die Ansätze des »*Gustaf Wasa*« hinaus) aber gibt es wiederholt kurze, eine Situation oder einen szenischen Vorgang fixierende, rein orchestrale Einschübsel, mit denen einer echt romantischen musikalischen Milieuschilderung wiederum um einen Schritt nähergerückt wird. Hier treffen wir — bei dem mühsamen Heraufarbeiten des Paares zwischen Felsengeklüft (III 2; Kl.-A., S. 91) — auf die schwerlastenden Tiefklangs-Synkopen¹, die uns an »*Rheingold*« (Rückkehr aus Nibelheim) erinnern:



Bald darauf kommt es zu einer überraschenden, die Szenenverwandlung stützenden Enharmonik (S. 98).

¹ Die herabsinkende Schlußphrase bleibt dann als stehendes Rezitativmotiv erhalten.

Von Instrumentationseigenheiten der Partitur¹ seien erwähnt: das »*al ponticello*« von Geigen und Bratsche in einem längeren Perpetuum mobile (beim Übergang von Unterwelt zu Elysium), das dann, beim Sichtbarwerden des Elysiumbildes, durch drei breite Übergangsakkorde der Bläser (Flöten/Hörn./Fag.) abgelöst wird; die Verwendung der obligaten Geige in der Einleitungsmusik des Elysiums und bei Orpheus' Erscheinen daselbst, das sporadische Auftreten zweier Englisch Hörner, und zwar keineswegs solistisch, sondern in enger akkordlicher Verschmelzung mit dem übrigen Orchester, lediglich zu dem Zweck, den Sologesängen Euridices und Orpheus' im Elysium (S. 67, 77) eine gemeinsame Färbung zu geben.

Zur Einführung der Tombeau-Szene wird ein Fernorchester von Bläsern mit Beteiligung der Posaune herangezogen (Notenbeil. Nr. XXI)². Der Komponist des dänischen »*Orpheus*« geht mit dem Zerreißen der Phrasen des *Da lontano*-Sätzchens, mit dem Einschalten rezitativischer Zwischenbemerkungen (Hersilia) viel unbedenklicher zu Werke, als derjenige des schwedischen »*Amphion*«; er scheut sich nicht, aus der latenten Gleichzeitigkeit von Moll und Dur derselben Stufe (»*Amphion*«, Kl.-A., S. 65), einen scharfen Zusammenprall zu machen.

Die Art, wie diese Trauerszene erst ganz allmählich in Bewegung kommt, aber auch die Art, wie jene ausgedehnten freien Orchestereinleitungen und -zwischenspiele in den Handlungsverlauf eingestellt werden, weist deutlich auf das Entwerfen in breiten Flächen, das Naumann seit den Schwedenopern liebt, auf sein Bedürfnis, die Grundstimmung, die einen großen Szenenkomplex beherrscht, langsam antönen und schließlich langsam wieder abklingen zu lassen. Wird neben echtem *In Cadenza* auffälliger als in »*Gustaf Wasa*« die authentische Kadenz, bloßes Einklang- oder Dominantverhältnis beim Übergang von Rezitativ zu Arie berücksichtigt³, so wird am Schluß einer Arie auch im »*Orpheus*« gern unmittelbar ins Rezitativ abgebogen, z. B. nach der Arie des Priesters in I. Im letzten Fall kommt dazu, daß der Themakopf der Arie in den Monolog des verwirrt zurückbleibenden Orpheus noch hineinklingt (S. 39): ein Beispiel dafür, daß wiederum die Motivik zur Festigung der Gesamtform herangezogen wird. Im ganzen genommen freilich hat sich Naumann in letzter Beziehung im »*Orpheus*«, dem Stil der Oper entsprechend, wieder mehr Zwang auferlegt. Die durch einfache

¹ Daß die Klarinetten im Hauptorchester wieder gänzlich ausgeschaltet werden und die Posaunen der Unterweltsszene nur zweifach vertreten sind, hat äußere Gründe (s. S. 84).

² Naumann mag gerade in diesem Falle an das Vorbild des Hasseschen Oratoriums »*Elena al calvario*« (2. Fassung von 1772) gedacht haben; vgl. Kamiński, S. 188 bzw. 179.

³ Es ergibt sich das schon zusammen mit dem Wiedereinführen des in »*Cora*« beiseite geschobenen Vorspielritornells der liedmäßigen Arie.

Liedgebilde, durch unbefangene Gefühlsäußerungen gekennzeichnete Hauptlinie vertrug keine zu starken Eingriffe.

Dinge wie die Orchesterankündigung eines Chorthemas (beim Nahen der Schatten im Elysium S. 78), wie der Hinweis auf Cerberusgebrüll und Furiengeißel von II innerhalb des Schlußrezitativs von I (S. 40), haben bei dem Schöpfer des »*Gustaf Wasa*« fast den Charakter von Spielereien. Beachtenswerter ist, wie stark die kurzen Secco-Monologe Hersilias zu Beginn von I und III motivisch gebunden sind. Die nächtliche Eingangsszene im Totenhain (I 1) wird zunächst durchaus von den breiten, akkordzerlegenden Bachschen Legatowindungen beherrscht, die von dem c-moll-Adagio der Ouvertüre her in Erinnerung sind, und die später durch Orpheus selbst eine Interpretation erhalten (I 4, S. 23)¹; zu Beginn des III. Aktes, wo Hersilia mit den Bacchantinnen erregt und rachelüstern am Eingang der zur Unterwelt führenden Schlucht »in felsiger Gegend« die Rückkehr des Paares erwartet, werden die auf und ab irrenden Sechzehntel-Gänge der Orchestereinleitung² zur Furienszene von II (S. 46) aufgegriffen und sogar in einem echten kleinen Aktvorspiel von fünf Takten ausgebreitet: (Siehe Beispiel S. 304.)

Der B. c. des Seccos verlegt sich damit seinerseits auf reine Milieuschilderung und auf Stimmungsfundierung einer längeren Szenenreihe. Überdies aber dient diese eigenartige Behandlung des Seccos, die Verwendung der Formgattung an dieser Stelle überhaupt³, dazu, Gestalt und Persönlichkeit Hersilias selbst von vornherein ins Zwielicht zu rücken.

Das begleitete Rezitativ benutzt diesmal mehr als in allen bisherigen Fällen die gehaltenen Akkorde der Streicher, eine Neigung, die sich auch in der gleichzeitigen Neubearbeitung des »*Amphion*« beobachten läßt; es gewährt auch den ariosen Interkalationen und Übergangsperioden wieder öfters Einlaß (S. 19, 35).

Über andere nach-Glucksche Orpheus-Bearbeitungen (von derjenigen Tozzis gar nicht zu reden) ist Naumanns Werk schon durch den künstlerischen Takt, mit dem hier dem Ideal eines stark modernisierten und farbenreicheren Gluck nachgegangen, mit dem (dies das auffallendste) die neue Nebenhandlung eingegliedert wird⁴, weit erhaben⁵. Daß der Komponist etwas zu freigebig war mit instrumentaler Virtuosität, mit melodischem Rankenwerk, läßt sich freilich nicht übersehen.

¹ »... wo all mein Glück im Staube schlummert!«

² Deren motivisches Material wird überhaupt am stärksten ausgenutzt (vgl. noch die »Schatten«-Figur der Geigen (Kl.-A., S. 45 u. 57).

³ Das Secco kehrt nur noch einmal wieder: innerhalb des ausgedehnten Dialogs zwischen Orpheus und dem Oberpriester (I 7).

⁴ Die Hersiliaszenen ermöglichen vor allem einige kurz gefaßte, temperamentvolle Wechselgesänge, sowie ein dramatisches Terzett (Orpheus/Euridice/Hersilia) vor der Schlußlösung.

⁵ Gluckjahrb. II 51 ff.

Moderato

Hersilia: Hier öff - net sich die grau - sen - vol - le Schlucht,

V. Die Berliner Opern.

Durch die Tätigkeit für Stockholm und Kopenhagen hatte Naumanns Opernschaffen eine ganz neue Stilbasis erhalten. Nur auf den einen Punkt sei hier nochmals hingewiesen: schon das mußte etwas ausmachen, daß er gezwungen war, sich in bezug auf Koloratur Beschränkungen aufzuerlegen, daß eine Beteiligung von Kastraten nicht mehr in Frage kam. Der Klangcharakter der Tenorstimme, der Männerstimme überhaupt, gewinnt eine durchaus neue Bedeutung, wird womöglich (so in »*Amphion*« und »*Gustaf Wasa*«) zur vokalen Hauptfarbe.

Das Eigenartige des Berliner Programms war nun, daß es von Naumann ein erneutes und entschiedenes Wiederanknüpfen an italienische Traditionen forderte, an Kastraten- und Virtuosenkunst großen Stils, daß es ihm aber dennoch — unter dem Motto: *Gluck* — die Möglichkeit ließ, gewisse Einzelziele, die er sich seit

»*Amphion*« gestellt hatte, mit äußerster Konsequenz zu verfolgen. Gestützt auf Solisten, auf einen Chor und ein Orchester, die ihm (schon zahlenmäßig) weder Stockholm noch Kopenhagen, noch Dresden bieten konnte, darf er sich in entscheidenden Momenten Wirkungen musik-dramatischer, aber auch rein musikalischer Art erlauben, wie sie in seinem Schaffen einzig dastehen. Eine Senkung des dramatischen Gesamtniveaus im Vergleich mit »*Gustaf Wasa*« war trotz alledem, in Anbetracht des geringeren literarischen Wertes, der geringeren Einheitlichkeit der Berliner Libretti, unvermeidlich.

Medea.

A. Der Text.

Die Dichtung Filistris hat den ersten Teil der Fabel zum Vorwurf: die Eroberung des goldenen Vließes durch Jason — zu Beginn des II. Aktes szenisch dargestellt — bis zur Abfahrt der Griechen und Medeas von Colchis. Die Grundhandlung, die eine geradlinige Choroper hätte werden müssen, ist durchsetzt mit allerhand Nebenmotiven und verwickelnden Voraussetzungen. Die Colcher standen vor der Notwendigkeit, sich gegen die Scythen zu verteidigen, und die Anfangssituation des Filistrischen Librettos zeigt, daß ihnen diese Aufgabe von den Griechen erfolgreich abgenommen worden ist. Als Belohnung eben hierfür wird von Jason vergebens das goldene Vließ beansprucht. Der Liebe Medeas zu Jason, die Medea bis zum Verrat am Vaterland treibt (für Jason selbst ist sie nur Mittel zum Zweck), gliedert sich die Liebelei eines Secundarierpaares an: der Scythenprinz Orosmano hat Feuer für Ismenia gefangen, die Tochter des Colcherfürsten, als diese sich als Geisel im scythischen Lager befand. Im Kampf durch die Griechen gefangenegenommen, sieht er sie nun im Lager der Colcher wieder (zu seinem Erstaunen: denn von der Verbindung von Colchern und Griechen war ihm bis dahin nichts bekannt). Die Sache geht gut aus. Orosmano findet in Colchis eine neue Heimat, nachdem er sich (Schluß von II), ebenso wie Jason selbst, als Schützer des colchischen Thrones bewährt hat, der — nach Verlust des goldenen Vließes — durch eine Revolte der eigenen Untertanen bedroht wird. Es wäre eine glatte Lösung der Haupthandlung, wenn das Paar Medea und Jason dem Beispiel Orosmanos und Ismenias folgen und auf die Fahrt nach Griechenland verzichten würde. Aber alle Bemühungen Ismenias und Medeas selbst, Jason zum Bleiben zu bewegen (und damit dem Vaterlande doch noch das goldene Vließ zu erhalten!), sind vergeblich. So kommt es, daß Oetes, der Herrscher von Colchis, am Schluß, bei der Abfahrt der Argonauten (nachdem er dem Secundarierpaar seinen Segen erteilt hat), sich von Medea und Jason mit einem kurzen »*Addio*« im beleidigten Tone verabschiedet, um sich nachträglich doch mit der Abfahrt einverstanden zu erklären: eine unfreiwillig komische Wirkung.

Leicht macht es sich der Dichter mit der Motivierung der Liebe Medeas zu Jason: ein Traum hat den Haß, den Medea wegen der

tückischen Forderung des goldenen Vlieses gegen Jason empfand, in Liebe verwandelt. So läßt sie sich schließlich doch zur Preisgabe des zur Erringung des goldenen Vlieses unentbehrlichen Zauberblattes bewegen.

Mit einer gewissen Aufdringlichkeit schieben sich die verlangten Ballette in die Handlung ein. Der I. Akt bringt den ebenerwähnten Liebestraum (im Rahmen eines Pastorales berührt Amor Medea auf Befehl Junos mit seinem Pfeil), der II. Akt eine Allegorie, in der Mars allen Einwänden der Göttin des Friedens zum Trotz fordert, daß die Preisgabe des ihm geheiligten goldenen Vlieses an Oetes gerächt werde. Im III. Akt aber wird in der Form eines regelrechten tragischen Balletts der merkwürdige Versuch gemacht, auch die späteren Erlebnisse Medeas in Corinth vorzuführen. Sie erscheinen vor den Augen der Opern-Medea im Zauberspiegel einer Sibylle.

Die Bilderreihe des pantomimischen Balletts von III¹ zeigt besonders deutlich das in den Neu-Berliner Operntexten überhaupt bemerkbare Bestreben Filistris, alle in der in Frage kommenden Sage und Geschichte sich bietenden Motive auf irgendwelche Weise in die Handlung hineinzustopfen und diese obendrein mit einer möglichst großen Zahl neuer Züge und Gestalten zu beleben (so steht in »Medea« zwischen Jason und Orosmano in vielfacher Verwendung die Figur des Theseus), außerdem dekorative Überraschungen aller Art vorzusehen².

Filistri erweist sich, genau genommen, als ein treuer Anhänger der Schule Metastasios, der sich nur auf höheren Befehl zu einem so starken Aufgebot französischer Opernwirkungen bestimmen läßt.

Während C. F. Cramer 1788 von »Centonengeburten« spricht und sowohl Filistris als Metastasios »geschniegelten Helden« die »charakteristischen Kinder der Wahrheit und Leidenschaft« in Baggesens »Holger Danske« gegenüberstellt³, fand Chr. G. Körner Gefallen an dem Dichter, den er 1787 in Dresden kennen lernt, und an seinem Opernentwurf⁴. Er lobt, daß Filistri sich an den im allgemeinen übergangenen ersten Teil der Medea-Sage⁵ gehalten habe, daß das (in der Oper bis zu Cherubini bevorzugte, in Gotter/Bendas Monodramgestaltung in Deutschland damals allgemein bekannte) Sujet der Medea in Corinth in pantomimischer Form als

¹ In dem Opernentwurf »Medea« des dem Gustavianischen Dichterkreis angehörigen Schweden J. Lidner wird gerade umgekehrt im Rahmen der Erlebnisse Medeas in Griechenland die Geschichte von der Eroberung des goldenen Vlieses als Traumerinnerung an eine glücklichere Zeit in Ballettform eingefügt.

² In letzter Hinsicht ist »Andromeda« hervorzuheben (Analyse in den »Bemerkung. eines Reisenden ...«!).

³ S. S. 94.

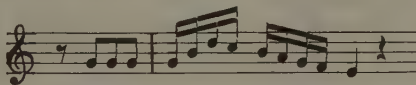
⁴ Brief an Schiller v. 9. XII. 1787 (Briefwechsel mit Körner, 2. Aufl. I 144).

⁵ Über frühere dramatische Behandlung der dann auch bei Grillparzer mitberücksichtigten Vorgänge in Colchis, besonders über die 1786 in Paris aufgeführte Oper »Le toison d'or« Vogels vgl. A. Vogler, Vogel (Diss. 1914), S. 16.


»magische Täuschung einer Sibille« mit »eingewebt« wird; auch die Art, wie die versöhnliche Haltung des Königs am Schluß begründet wird, akzeptiert er¹.

B. Die Musik.

»Medea« steht (wie gesagt) in der Grundtendenz »Gustaf Wasa« näher als den anderen Nordenoperen. Bei der Verschlingung des Handlungsfadens, bei dem Kompromißcharakter und der Ausdehnung des Textes verbot es sich aber von vornherein, die Idee des Leitmotivs im engeren Sinne (d. h. als Symbol für einen bestimmten Begriff, in alle Formen eingeführt) in der verblüffenden Art des »Gustaf Wasa« wieder in den Vordergrund zu rücken. Um so nachdrücklicher werden andere Arten motivischer Bindung in den Gesamtplan eingestellt. Es wimmelt von Rückbeziehungen, von versteckten Anspielungen. Sehr bezeichnend für »Medea« ist eine Verschränkung mehrerer aufeinanderfolgender Nummern oder Szenen mit Hilfe eines instrumentalen Nebenmotivs, wie es in den Nordenoperen (zumal in »Cora« und »Orpheus« bei der Folge Arie/Rezitativ) vereinzelt bemerkt wurde. Wenn z. B. der daktylische Rhythmus aus dem Più animato des Quartetts I 2 mit einem den Fundamentton umspielenden Unisono der Streicher zugleich in den anschließenden Marsch hinüberspringt, wenn in das Accompagnato des dankenden Oetes noch einmal eine der Jubelwendungen des vorhergehenden Chores (I 1) hineinklingt, wenn (nach der Eroberung des goldenen Vlieses II 4) das Freudenmotiv:

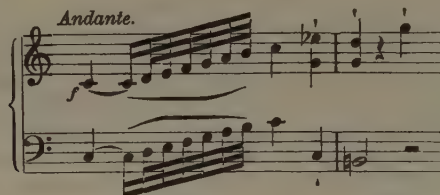


aus dem Rezitativ in Jasons Jubelarie als Abschlußmotiv des Ritornells übergeht, so wird mit solchen Verbindungsmotiven (wie man sagen könnte) in erster Linie das rein musikalische Bedürfnis nach Vereinheitlichung befriedigt. Der zuletzt zitierte geschlossene Komplex

wird überdies durch den straffen Rhythmus: , der — nach der Besiegung des Drachens zuerst erscheinend — später auch die Orchesterbegleitung des Schlußchores erfüllt, gefestigt. Der gesamte vorangehende Kampfabschnitt aber (Sz. 1/3) steht im Zeichen des auftaktig aufschnellenden Zweiunddreißigstel-Schleifers. Sowohl seinem bildhaften Werte nach (als Kampfesgeste) wie seiner rein akustischen Eigenart nach (für das Brüllen der Stiere, das Heulen des Sturmes) ausgenutzt, tritt der Schleifer in diatonischer wie chro-

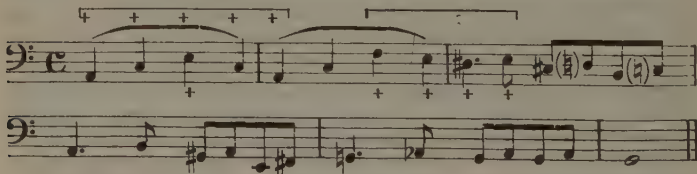
¹ Oetes verdankt dem Eingreifen der Argonauten seine Errettung gegenüber dem Ansturm der Rebellen, die ihn nach dem Verlust des goldenen Vlieses stürzen wollen (s. o.).

matischer Form, in verschiedener Ausdehnung (meist Oktavschleifer, schließlich sogar mit sofortigem Rückschnellen) in Holzbläsern wie Streichern auf (z. B. Notenbeil. Nr. XXII). Am eindeutigsten ist das Unisono beim Kampf mit dem Drachen:



Der Oktavschleifer wird am Schluß des Marsballetts (II 5) im Chor der Kriegsgenien in der zweiten Geige demonstrativ wieder zitiert, er beherrscht dasjenige Stück der Sibyllenpantomime von III (Nr. 7), das Medeas Vorbereitungen zur Rache und dem Tanz der Dämonen gilt. Er erscheint in auffallender Weise (in Form einer chromatisch hinauftreibenden Sequenz) bereits auf dem Höhepunkt des ersten Aktes, in dem Accompagnato-Dialog Jason/Medea (I 10) kurz vor der verhängnisvollen Übergabe des Zauberblattes (zu den Worten Medeas: *»L' averno invocai sol per te«*). So wird der Oktavschleifer¹ als ein Kernmotiv den scharfumrissenen Leitmotiven des *»Gustaf Wasa«* zum mindesten angenähert, aus dem er ja auch seiner Gestalt nach bekannt ist (s. daselbst die Geisterszene).

Wird in der Kampfszene von II das beherrschende Motiv dem Hörer förmlich eingehämmert, so zeigt die Sibyllenszene einen anderen Typ der Bindung, der charakteristisch genug ist für Naumanns Denken in weiten Flächen. Der Dialog zu Beginn (Secco/Accomp./Arie der Sybille/Accomp. umfassend), das Schlußbild der Pantomime (*Le Duo ou le désespoir de Jason*) werden motivisch und, wie gleich hinzugefügt sei, tonartlich aufeinander bezogen². Mit einem Baß-Unisono wird die Szene eingeleitet:



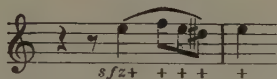
¹ Er bildete sich damals eben erst zum konventionellen Motiv der dramatischen Musik heran (vgl. Vogler, Reichardt, Winter).

² Beide stehen in a moll, dazwischen aber schieben sich (die verschiedenen b- und #-Tonarten, jedoch nicht a moll benutzend!) 15 Tanznummern.

Es enthält im Kern das gesamte motivische Material der ausgedehnten Schlußnummer dieser Szene, des dramatischen Höhepunktes des III. Aktes der Oper überhaupt. Diese Schlußnummer beginnt:



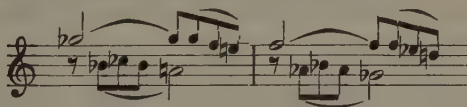
und stützt sich dann, bei dem jähen Aufschreien Medeas und den Gegenrufen der Sibylle durchaus auf das chromatische Herabgleiten¹, auf das Umspielen mit der unteren Nebennote, besonders auf das Grundmodell:



beim Abflauen gegen Schluß im Unisono der Streicher als:



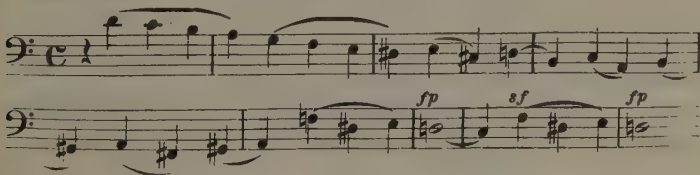
Nimmt man hinzu, daß das Grundmodell in die unmittelbar anschließende große Soloszene der Medea echt erinnerungsmotivisch hineinklingt (zu den Worten: »*Che vidi! che ascoltai! Giasone infido mi tradirà?*«), daß es bereits wie eine erste dunkle Vorahnung Medeas (»Überall hin wird mich mein Schmerz verfolgen!«) in dem Dialog Oetes/Medea (II 6) angedeutet wird:



so ergibt sich, daß man es mit einem zweiten Kernmotiv zu tun hat, das übrigens wiederum in »Gustaf Wasa« sein Analogon findet.

Die instrumentale Exposition der großen Sibyllenszene wird, wie gesagt, in Gestalt einer Secco-Einleitung gegeben (vgl. »Orpheus« III). Dem Secco wird also auch im Gesamtplan der »Medea« ein bedeutender Platz eingeräumt (s. besond. I 9/10).

¹ Vor dem Vokaleinsatz heißt es z. B. im Baßpart wörtlich (die Bindebögen wie im Original!):



Sehr charakteristisch für den Stil der »*Medea*« ist weiterhin die Fortsetzung des Sibyllenintermezzos. Mit der großen Soloszene der *Medea* (sie schließt sich an die im schlichten *Accompagnato*-Dialog gegebenen letzten Ermahnungen der Sibylle in *cadenza*-mäßig an) wird das seelische Gleichgewicht wieder hergestellt und zu dem glücklichen Abschluß der Oper übergeleitet. Damit tritt zugleich wieder das in den Nordenopern fehlende große italienische *Accompagnato* auf den Plan, das eine ausführliche orchestrale Exposition übersichtlich zugrunde legt (hier eine dreigliedrige Motivfolge) und deren Glieder dann einzeln ausnutzt¹. Um die Beziehung auf die Tradition eindeutiger zu machen, wird, wie in einigen wenigen verwandten Fällen der »*Medea*«, vor der anschließenden Arie in der Tonart von deren Oberdominante eine Kadenz notiert.

Die enge Verknüpfung der verschiedenartigen Elemente und der einzelnen Abschnitte, die nirgends so wichtig und schwierig ist, wie in der weitschichtigen »*Medea*«, ist im übrigen äußerlich schon dadurch gewährleistet, daß das In *cadenza*-Verfahren in einfacher oder verschleierte Form bevorzugt wird, wie es (bei Naumann selbst nichts Neues mehr) für die einsetzende Berliner Epoche offenbar zum Prinzip erhoben wurde².

Für die Gesamtform der »*Medea*« von Bedeutung sind die meist sehr ausgedehnten, die Handlung fördernden Soloensembles (I 2 Quartett von 2 Abschnitten; I 10 Schlußterzett von 2 Abschn.; II 16 Schlußquintett von 4 Abschn.; III. Schlußsextett [Allegro/Larghetto]). In einer geradezu verbissenen Weise wird einem langen Abschnitt ein rhythmisches Modell (I 2, zweiter Abschn.) oder ein kurzes Motiv:



im durchbrochenen Satz des Orchesters zugrunde gelegt. Plastisch werden die Gestalten einander gegenüber gestellt (so im Schlußterzett I, erster Abschnitt: Oetes dem Paar Jason/*Medea*, dessen Dialog er unbemerkt beobachtet). Damit die Finalewirkung eine vollkommene werde, erfolgt z. B. der Einsatz des Schlußterzetts von I in völliger Verschränkung mit dem Ausklang eines längeren monologischen und dialogisierenden *Accompagnatos*, setzt auf das Schlußsextett von III sofort der Schlußchor mit voller Kraft ein³.

¹ Vgl. auch I 10 und das an ein Unisonomodell sich bindende *Accompagnato* des vor den Verschwörern fliehenden Oetes (II 11).

² Der Reisende der »Bemerkungen« . . . hebt in seiner »*Andromeda*«-Kritik mit Genugtuung hervor, daß die meisten Arien in die »Cadenz« eintraten.

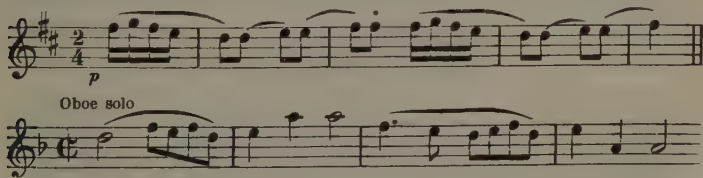
³ Absichtlich wird auf die nummernhafte Form des Wechselgesanges an dieser Stelle verzichtet (s. auch unten).

Hier wird mit gesteigerter Kunst an die dramatischen Solo-Ensembles des »Soliman« angeknüpft. Die Vorgänge aber, die sich in dem als Urwaldszenerie gedachten Haine des Mars abspielen (der Kampf um das goldene Vließ und der schließliche Triumph)¹, der eigentliche Mittelpunkt der gesamten Oper, sind in eine völlig durchkomponierte, zäsurlose Szenenfolge (II 1/4; darauf Verwandlung!) gefaßt. Durch ihr unaufhaltsames Tempo, durch die rücksichtslose Energie, mit der Orchester, Solo Jasons, Chor (die Argonauten vierstimmig; die Figli della terra: einstimmiger Männerchor) in enger Durchdringung und in freiem Ineinandergreifen eingesetzt werden, geht sie über die großen Aktionsszenen in »Cora« und »Gustaf Wasa« wiederum hinaus.

Gleichzeitig mit dem Hinweis auf die motivische Einheitlichkeit dieses Komplexes war schon angedeutet worden, zu welcher Illustrationskraft, welcher Stärke realistischer Schilderung das Orchester sich erhebt: die instrumentalen Schrecken der Wolfsschlucht, noch mehr des Walkürenritts werden vorweggenommen (welch letzterem diese Szene auch in der orchestralen Fülle wie in der Einheitlichkeit der Linienführung nähersteht). Scharf abgerissene Posaunenakkorde wettern in die Chorgesänge hinein. Die Pauke wird zu einem, vom *pp* aus in sechs Takten »*poco a poco cresc.*« sich steigernden, Tremolo herangezogen (Beginn des Erdbebens, Sz. 3), später, noch auffälliger, mit plötzlichen Schlägen, mit Eintakt-Wirbeln beauftragt².

Neben der neuen Orchesterkunst des *Al fresco* — bei ihr treten über den »Gustaf Wasa« hinaus die Tremolozerlegung von Viertelnoten in den Geigen, Crescendospansungen jeglicher Ausdehnung, dramatische Auswertung der Synkope in den Vordergrund — wird der kammermusikalische Orchesterstil weiter entwickelt, der feinste Bläsermischungen anstrebt³.

Dieses farbenreiche Orchester nimmt, schon mit Rücksicht auf die Ausdehnung der Ballettabsnitte, weite Partien in Beschlag. Es gibt sich keckem heitrem Pastoralton hin in dem Schäferballett von I:



¹ Der Beginn von II führt mitten in den Kampf hinein. Jason hat soeben die Stiere bezwungen; vor den Augen des Zuschauers entwickelt sich alles Weitere: das Pflügen des Bodens, der Kampf mit den Geharnischten, die bei Sturm und Erdbeben aus der Erde aufsteigen und, durch Jasons Zauberformel bezwungen, sich selbst gegenseitig vernichten, der Kampf mit dem Drachen.

² Vgl. ähnliches in dem Schlußduo der Pantomime von III.

³ Besonders auffallend, wenn Holz und Horn mit feierlicher Wirkung einen

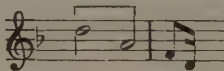
es archaisiert, Händelsche »gehende« Bässe benutzend, in einem kräftigen $\frac{3}{4}$ -Allegro beim Einzug des Mars (Marsballett von II). Es übernimmt die, innerhalb der Naumannschen Opernkunst, bisher bedeutendste selbständige pantomimische Aufgabe in dem Ballett des III. Aktes, durch dessen Einführung das spätere Drama von Corinth in das Gefüge der Naumannschen Oper hineingezogen wird.

Nach den stilisierten Balletttänzen im »Amphion« und im »Orpheus«, den halbvokalen pantomimischen Szenen in »Cora« und »Gustaf Wasa« kommt es damit zu der seit Glucks »Festin de pierre« (1761) als selbständige Gattung viel gepflegten Ballettpantomime (die Ballette des I. und II. Aktes sind dagegen allegorisierende Divertissements, wie der »Gustaf Wasa« sie schon brachte). Von den »Festin« Glucks (auf dessen Furien-Ballo aus dem »Orfeo« übrigens wieder angespielt wird, s. Nr. 4) oder gar von der »Medea« Rudolphs (vgl. Aberts Neuausg. DDT) unterscheidet sich Naumanns Ballett schon durch seine naturgemäß entwickeltere und beweglichere Orchestertechnik (s. besonders Nr. 4), durch das Streben, im kleinsten Rahmen mit jähren Kontrasten und plötzlichem Tempowechsel zu arbeiten. Wie es auch in der älteren Pantomime üblich ist (vgl. Starzers Kampfszenen, Glucks »Festin«), wird in der langausgesponnenen letzten Nummer dem dramatischen Bedürfnis zuliebe die Form völlig durchstoßen.

Diese Pantomime ist ein Stück im Stück und kann schon der Ausdehnung nach (16 Nummern) für sich bestehen, die derjenigen der Gluckschen Pantomimen ziemlich entspricht. Das einzige, was auf den Zusammenhang weist, sind (abgesehen von dem Vorhandensein eines Betrachters auf der Bühne und der unmittelbaren Rückleitung ins Rezitativ) die erregten freien Einwüfe Medeas und der Sibylle in der früher erwähnten Schlußnummer (*Duo ou le désespoir de Jason*)¹.

Die Ouvertüre der »Medea« greift den französischen Typ des »Gustaf Wasa« wieder auf (Allegro maestoso in D/Allegro vivacissimo in d); die äußere und innere Verbindung ist jedoch enger wie dort, der Stil viel virtuoser:

Das Allegro hat nicht Fugenform, setzt aber fugatoartig ein. Der Themakopf:



(im ungeraden Takte stehenden) getragenen Satz intonieren, der erst später auch vom Streichorchester aufgenommen wird, und in den die Singstimmen ihre Bemerkungen, zwanglos dialogisierend, häufig auch im gesangvollen Kontrapunkt zu einem melodieführenden Bläserpart hineinwerfen (s. die Schlußensembles von II und III). — Für Orchestermalerei vgl. auch die Begleitung des Schifferchors der Argonauten in der Schlußszene (Flöten: Quintschleifer auf- und abwärts, Geigen: al ponticello, Bratschen und Bässe: pizzicato).

¹ Vgl. dazu Abert, Noverre (Jahrb. Peters 1908, S. 42). — In einer Geschichte der nach-Noverreschen Entwicklung der Ballettpantomime wäre diese Naumannsche Operneinlage (obwohl im allgemeinen nicht auf der Höhe des abschließenden »Duo« stehend) genauer zu besprechen.

wird sogleich von Engführungen (in Hörn., Trompeten, Pauke!) verfolgt, er klingt auch in das 2. Thema als Gegenstimme des Solohorns hinein. Durchführung: ein Hinaufrücken mit dem Themakopf in Rosalienmanier. Darauf Vollreprise und von Fanfaren erfüllte Coda in Ddur (Schluß auf D V), die unmittelbar in den Jubelchor der Colcher überleitet. — Von der Coda abgesehen ist das Allegro durchaus in dem Charakter des *Coro de' Genj gerrieri* (dem Abschluß des Marsballetts in II) gehalten, in dem Rache für den Raub des goldenen Vlieses angekündigt wird. Mit ihm hat es die Tonart gemeinsam, aus ihm sind Hauptthema sowie eine Anzahl Nebenmotive gewonnen. Tatsächlich wird die Ouvertüre in der Zwischenpause nach der Eroberung des goldenen Vlieses vor Beginn des Marsballetts (während des Dekorationswechsels!) nochmals gespielt.

Die Szene des Kampfes um das goldene Vließ, von der die Betrachtung der Orchesterkunst in »Medea« ausging, ist zugleich der Ort, wo der Chor am auffallendsten und impulsivsten in die Erscheinung tritt. Nach einem vierzehn Takte umspannenden Crescendo-Anlauf des Orchesters zu Aktbeginn stürzt er sich sogleich im vierstimmigen Satz der Argonauten auf die chromatisch herabsinkende Anfangssequenz:

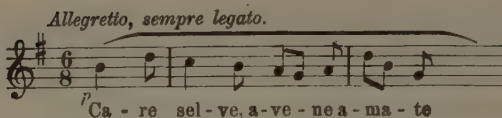
Quai ruggi-ti Qual ter-ro-re Qual ter-ro-re

Später erfolgt im dröhnenden Unisono der »Söhne der Erde« mit einer Eindeutigkeit, wie sie Naumann im »Orpheus« und später im »Protesilao« absichtlich vermieden hat, ein Bekenntnis zu Gluck, bei Übersteigerung des Vorbildes durch Intervallweitung und Posaunenunterstreichung¹:

Posaun. in Oktav.

Die Grenzen für die Betätigung des Chores sind auch im übrigen in der »Medea« weit genug gezogen. Im Piano eines Pastorales eröffnet er, ganz im Stile der Opéra comique, das Schäferballett:

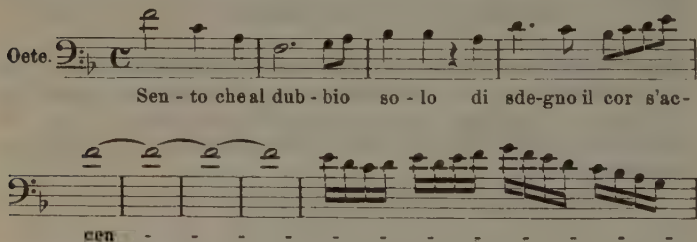
¹ Vgl. das vollständige Notenbeispiel im Gluckjahrbuch II 54.



Wie in einem Kirchenwerk hat er am Schluß der Oper eine regelrechte ausgedehnte Fuge zu singen.

Zeigen sich in den orchestral-malerischen und in den chorischen Teilen der Oper die in den Nordenstücken befestigten Stilelemente französischer Opernkunst zu neuer Gipfelführung hinaufgeführt, so ist auf dem Gebiet der Arie das Auffallendste eine intensive Wiederbezugnahme auf die *Seria*, bei der aber ältere Sprachformen in neue Beleuchtung gerückt, mit einer veränderten Betonung dargeboten werden; das besonders bei der in zwei Fällen wieder auftauchenden großen dreiteiligen Form (mit zubezogenem zweiten Teil)¹. Mit ihr kommen unverfälschte alte *Seria*-Themen, -Koloraturen und -Manieren², zugleich aber eine früher in dem Maße unbekannte satztechnische Kunst³ und Orchestervirtuosität: und zwar nicht im Sinne der Heranziehung eines einzelnen obligaten Instrumentes⁴, sondern durchaus im Sinne des mit ganz kurzen Bläsersoli frei umspringenden, durchbrochenen Satzes und der sinfonischen Durchführung.

Auch in den der Zahl nach überwiegenden, zweiteiligen dramatischen Arien werden alte italienische melodische Gepflogenheiten in einer virtuos überhitzten Form lebendig, die der Berliner Interpretation durch die berühmtesten Sänger Europas Rechnung trägt, z. B. I 9:



¹ Jasons Siegesarie II 4, mit Trompeten und Pauke, sowie mit Choranhang (eine Nachfolgerin der Jubelarie in »G.W.«; Arie der Ismenia III 6).

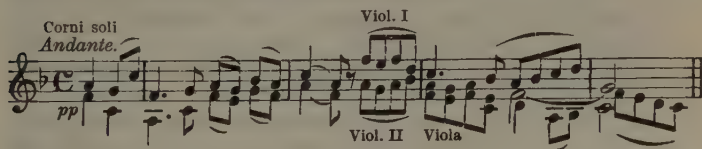
² So das sonst auch in »Medea« ungebräuchliche, breit exponierende Vorspielritornell (Jasons Arie) und die abgestreifte Sekundkadenz am Schluß, die Naumann z. B. noch in den Expositionsarien der »Cora« und in den entsprechenden Stücken des »G.W.« beibehalten hatte.

³ Eine Einzelheit: der Beginn des Mittelteils der Jason-Arie arbeitet mit der Umkehrung des Kopfhemas.

⁴ Ein solcher Fall ausnahmsweise in dem später erwähnten großen Rondo der Medea mit obligatem Fagott (II 6).



Für die Weiterpflege rein liedmäßiger oder liedähnlicher, orchestral reich ausgestatteter Typen, denen in »Cora« und »Orpheus« die hauptsächlichste Kunst des Komponisten gegolten hatte, ist in »Medea« wenig Platz¹. Um so auffälliger aber tritt diejenige Form in den Vordergrund, die eine Kombination und Verschmelzung liedhafter und dramatisch-virtuoser Elemente bringt und dem zum Monumentalen strebenden Stil der »Medea« besonders angemessen ist: das zweisätzige große Rondo, das — von Naumann schon in seiner italienischen Zeit ausgebildet — bisher in seltenen Fällen und mit Reserve benutzt worden war, in den Berliner Opern aber von ihm (in Gemeinsamkeit mit Reichardt) in ihr Recht eingesetzt und dreimal zu Höhepunktwirkungen im Dienst der Hauptgestalten der Oper herausgestellt wird². So verschiedenartig der formale Grundriß der drei Stücke im einzelnen ist, das ist ihnen (ganz abgesehen von der Brillanz und der Spannweite der Gesangslinie, dem instrumentalen Glanz) gemeinsam, daß die Bezugnahme des schnellen Satzes auf den langsamen Eingangssatz sich nicht mit einer bescheidenen Andeutung begnügt wie in den Frühopern, sondern daß sie zum natürlichen Höhepunkt der Arie wird; am auffälligsten in Medeas effektvollem »Se ti perdo«, einem der berühmtesten Rondos am Ende des 18. Jahrhunderts³: greift schon das als zweite Periode eingeführte Hauptthema des Allegros auf ein instrumentales Übergangsmotiv des Andantes zurück, so bringt am Schluß der Arie das Orchester das zarte Kopfsthema des Andantes wörtlich, in strahlendes Forte übertragen und mit dem Allegrothema gekoppelt⁴:



(Hauptthema von I.)

¹ So nur ausnahmsweise in Stücken des zweiten Liebespaares (I 4; III 2), besonders aber in Medeas Andantino amoroso Gdur (I 7), einem zweiteiligen Lied mit Anhang und melismatischer Einflechtung, das ganz kammermusikalisch begleitet wird (Solofagott, Albertische Figuren des Cello solo, Flötenunterstreichung). Im Munde einer Nebenperson, des Theseus, taucht auch einmal das kleine Rondo wieder auf (II 8).

² II 6, Medea zu Oete: »Ribello, oh dio, mi credi!« III 3, Jason: »Ah non dir, che ingrato io sia.« III 8, Medea sola: »Se ti perdo.«

³ Vgl. Allg. Mus. Ztg. 1801, Sp. 793.

⁴ Die Form der Abschlußakte der Arie ist übrigens echter Haydn.

Allegro risoluto.

(Hauptthema von II.)

Man braucht dieses Rondo nur mit dem ihm vorangehenden, breit ausgeführten Accompagnato zusammen zu betrachten und sich zu vergegenwärtigen, an welcher Stelle der Oper dieser Komplex erscheint (s. S. 309), um zu fühlen, daß dem Komponisten eine Apotheose des alten Typs der großen italienischen Soloszene vorschwebte.

Protesilao.

A. Der Text.

(Protesilao, Herrscher eines Teiles von Thessalien mit der Hauptstadt Fila, vermählt mit Laodamia [in der Oper: Erifile], mußte am Tage seiner Heirat in den trojanischen Krieg ziehen. Er war der erste, der in Troja an Land ging und daher nach einem Orakelspruch dem Tode verfallen, den er von Hektors Hand erlitt. Die Götter gestatteten ihm, auf drei Stunden [in der Oper: ein Tag] aus der Unterwelt zu seiner Gemahlin zurückzukehren.)

I. Akt: Erifile und ihre Umgebung rüsten sich klagend zur Totenfeier für Protesilao (Jahrestag). Pilades hält vergebens um die Hand der Erifile an (Sz. 1/4). — Protesilao im Elysium, seine Liebesklagen. Gesang und Tanz der seligen Geister. Der Götterbote Mercur erscheint und fordert Protesilao auf, ihm für einen Tag in die Oberwelt zu folgen, da ihm die Götter ein kurzes Wiedersehen mit der Geliebten gestatteten. Der Weg führt nahe bei dem Eingang zur Unterwelt vorüber. Furien, die den Protesilao am Weitergehen hindern wollen, werden durch das Dazwischentreten Mercur's beruhigt (Sz. 5/8).

II. Akt: Totenfeier am Grabmal des Protesilao. Pilades versucht zum zweiten Male, sich der Erifile als Gemahl und Herr aufzudrängen. Protesilao, der unerkant seit Beginn des Aktes anwesend ist, gibt sich zu erkennen und droht ihm Rache. Die Beseitigung des Pilades, der sich an der Spitze einer bewaffneten Verschwörerschar gegen den rechtmäßigen Herrn aufmacht, wird hinter die Szene verlegt. Die letzte Stunde von Protesilaos Urlaub naht; der von Erifile und ihren Frauen schon im voraus beklagte Moment der nochmaligen, endgültigen Trennung ist da. Ein Chor der Höllengeister schleppt den Zögernden fort. Der trostlosen, zum Selbstmord entschlossenen Erifile verkündet eine Stimme von oben Erlösung. Verwandlung: Erifile wird im Tempel des Ruhmes mit Protesilao vereinigt.

Mit seiner Zweiaktigkeit führt das Libretto eine Neuheit des italienischen Textentwurfs¹ in Berlin ein², die in Deutschland nur in Gestalt der *Semiseria* bekannter geworden war. Inhaltlich liegen wieder die Ingredienzien von Calsabigis »Orfeo« vor. Die Verhältnisse des Vorbildes werden in ungenierter Weise auf den Kopf gestellt, durch Einführung der Intrigantenfigur des Thronprätendenten Pilades ist für *Seria*-Würze gesorgt. Die Skrupellosigkeit des Aufbaues — Meißner nennt den II. Akt ein »wahres Potpourri« — verrät das Bestreben des Dichters, weder Reichardt noch Naumann zu benachteiligen (daher drei Klageszenen für Solo und Chor; daher Erscheinen der Furien sowohl im I. als im II. Akte).

B. Die Musik.

Mit seinen Tombeaus, Furienszenen, Elysiumbildern scheint der Weg unmittelbar auf Gluck zu führen. Aber gerade im »Protesilao« offenbart sich am deutlichsten, daß es bei den Berliner Opern keineswegs auf den prinzipiellen Anschluß an Gluck ankam. Für Naumann wie für Reichardt galt es, Glucksche Stilelemente mit allen technischen und stilistischen Eigentümlichkeiten der damaligen Moderne, mit den Idealen einer in den blühendsten Farben schillernden, vor Virtuosität nicht zurückschauenden, stark auftragenden, prunkvollen Kunst in Einklang zu bringen. In einzelnen Punkten sollte an Gluck angeknüpft, mit seiner Hilfe die italienische Oper zur großen Choroper ausgestaltet werden, darüber hinaus aber waren der Opernkunst neue Wege zu weisen: gewissermaßen das schwedische Programm im vergrößerten Format und mit Weitherzigkeit aufgefaßt.

Im »Protesilao« ist die Durchkomposition im absoluten Sinne erreicht, d. h. auch das italienische *Secco* völlig ausgeschaltet (das erste und einzige Mal bei Naumann): eine Maßnahme, die sich zum mindesten durch die Notwendigkeit einer Übereinstimmung mit dem Verfahren Reichardts ergab. Der Vergleich mit Reichardts Komposition lehrt deutlich, daß ein gemeinsamer Grundplan vorlag, der der Auffassung im einzelnen Freiheit ließ, aber die Methode im großen bestimmte, d. h. besonders die Art der Festigung des Gesamtbaues. Es wird das zuerst an den vielen lyrischen oder dramatischen Komplexen von Gluckschem Grundriß sinnfällig, die durch Wiederholung eines liedmäßig gestalteten Chores oder einzelner Chorabschnitte zusammengehalten werden. Die Mittel, mit denen die Einzelbestandteile eines solchen Komplexes (Rezitativ, Arie bzw. Arioso, Chorstück mit oder ohne Solo) aneinandergekettet sind,

¹ Schon 1778 schreibt Schuster aus Venedig: »In diesem Karneval sollen zum ersten Male ernsthafte Opern in 2 Akten gegeben werden« (Deutsch. Museum I 2, S. 185). Vgl. übrigens Wiel bereits für die Jahre 1776 u. 77 (Nr. 837 u. 857).

² Vgl. Brachvogel II 115.

werden — das ist das Wesentliche des »Protesilao« und schon darin wird über Gluck weit hinaus gegangen — im großen für das Werk überhaupt nutzbar gemacht; es bedeutet das Verknüpfung einerseits äußerlich auf harmonischer, andererseits auf motivischer, inhaltlicher Grundlage.

Was den ersten Punkt betrifft, so tritt (neben zwanglosem Ineinanderfließen der Formen) die Bedeutung des »in cadenza« als leitenden Prinzips noch klarer hervor als in »Medea«, besonders die Bedeutung der ausdrucksfähigen Zwischenart eines verschleierte oder uneigentlichen In cadenza, die sich seit »Amphion« in den verschiedenartigsten Situationen bewährt hatte, z. B. Trugschlußwirkung bei Einsatz des geschlossenen Stückes¹. Fast immer kommt es dabei auf eine Ausnützung mediantischer Beziehung² heraus, die auch wieder, in Verbindung mit instrumentaler Schattierung, bei szenischem Gegensatzeffekt überraschend verwandt wird: beim plötzlichen Erscheinen Merkurs, der in einer Wolke auf den schlafenden Protesilao zuschwebt:

Un poco lento. *smorz.*

(Get. Bratsch.
u. Celli,
Solohörner.)

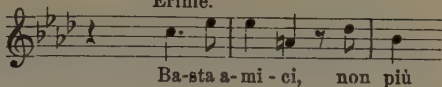
Scena VI.
Allegro giojoso.
Fl. I.
Ob. I.
Fag. I. usw.

Wenn in wenigen Fällen noch die alte Kadenzierung vor dem Einsatz einer Arie erfolgt, so wird das wie in »Medea« durchaus von der textlichen Situation bestimmt. Sehr impulsiv wird zuweilen durch Soloeinsatz der Chor zu unvermitteltem Abbruch gezwungen:

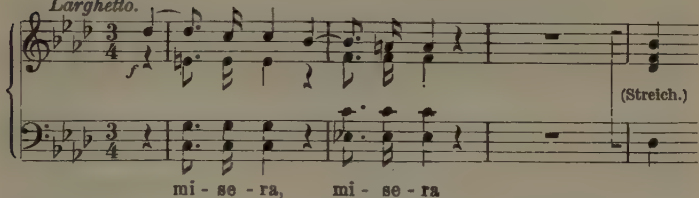
¹ Erifles »Gelido nelle vene« (II 1): c V (Rezitativschluß)/As I (Beginn des Larghetto).

² Sehr gern folgt auf den phrygischen Schluß einer Molltonart die Tonika der entsprechenden Durparallele.

Erifile.



mi - se - ra, mi - se - ra

Larghetto.

muß (wie es aus den Nordenoperen wohl bekannt) das Nachspielritornell einer Arie unbeendet dem Rezitativ weichen (I 4).

Was das Gebiet der motivischen Vereinheitlichung betrifft, so wird man von dem Leitmotiv im strengen Sinne des Wortes schon darum nicht allzuviel erwarten, weil ursprünglich nur die Komposition des II. Aktes durch Naumann beabsichtigt war. Es findet sich aber ein charakteristisches heiteres Sätzchen (von normaler zweiteiliger Liedform), das in sinnfälliger, jedem Hörer verständlicher Weise das zweimalige Auftreten Mercur's begleitet (I 6 u. 8)¹; ferner verleihen den beiden Soloszenen des Pilades (I 4, II 6) hin und her stiebende Staccato-Achtel und die von Gluck und Mozart her vertrauten aggressiven Quartschleifer im Baß einen gemeinsamen Ton.

Der Beschränkung auf rein leitmotivischem Gebiete entspricht, wie in »*Medea*«, eine um so stärkere Anspannung der bescheidneren Arten motivischer Beziehung. Mit welcher Kunst der Naumann der achtziger Jahre motivische Ankündigung, motivisches Nachklingen und motivische Augenblicksprägung zu mischen versteht (dies alles unter Umständen innerhalb ein und desselben Rezitativabschnittes), das läßt sich nirgends besser studieren als im »*Protesilao*«². Bei der Verbindung von Rezitativ und Arie ergeben sich die verschiedensten Bilder. In weiter motivischer Spannung, als in sich gefestigtes dramatisches Intermezzo ist die Verschwörungsszene des Pilades (in II' entworfen: dem einleitenden Rezitativ ist das Kopfmotiv — des zweiten Satzes der Arie (großes Rondo) in ausführlicher Exposition zugrunde gelegt:

¹ Es handelt sich, anders als in den Fällen des »*Gustaf Wasa*«, um eine ausführliche Melodie, die auf eine bestimmte Persönlichkeit bezogen ist (Typ »*Lohengrin*«!). wie es bei Naumann in dem zweimalig verwendeten Chor des Amphiongefolges vorgebildet war.

² Bei Neueinführung eines Motivs pflegt dieses, wie früher, den begrifflich entsprechenden Worten des Rezitativs vorauszu gehen.

Allegro con moto spirito.

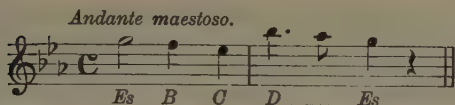
musical score for 'Allegro con moto spirito.' in 2/4 time. The top staff is for the melody, and the bottom staff is for the accompaniment. The melody starts with a treble clef and a key signature of one flat. The accompaniment starts with a bass clef and a key signature of one flat. The melody is marked with a bracket and the text '[m. Tr. u. Pauke]' and 'usw.'.

Ein in der Mitte des Rezitativs auftauchendes Adagiothema der Bläser aber:

musical score for 'Adagio.' in 2/4 time. The top staff is for the melody, and the bottom staff is for the accompaniment. The melody is marked with a bracket and the text 'Ob. soli.' and 'Hörner'. The accompaniment is marked with a bracket and the text 'Fag. I'. The bottom staff is marked with a bracket and the text 'Trp.' and 'Hörn.'. The bottom staff is marked with a bracket and the text 'pp' and '[Bratsch., Bässe, Fag., Pauke trem.]'.

wird innerhalb des ersten Ariensatzes (Andante) mit erinnerungsmotivischer Wirkung noch einmal aufgenommen. Ein ganz allmähliches motivisches Hineingleiten in einen lyrischen Ariensatz — zunächst werden nur kurze Sechzehntel-Interjektionen der Arienbegleitung vorweggenommen, schließlich kommt mehrfache Ankündigung des Kopfmotivs dazu — zeigt sich in dem langen Abschiedsdialog Erifile/Protesilao (II 8, vor: »Nel lasciarti amato bene«). Lediglich durch das Kolorit und durch gewisse Manieren (Tiefklang und Ermattungs-synkopen) bereitet das Rezitativorchester auf die Schlummerarie des Protesilao vor (I 5).

Dem ihm folgenden Accompagnato ein Motiv zu bieten, dazu wird jegliche geschlossene Form herangezogen; eine Tanzmelodie bleibt ebenso nachträglich einige Zeit im Orchester lebendig (Elysiumsszene) wie das Kopfhema eines Chors (I 1):



z. B. auch als:



Wird ein selbständiger Orchestersatz nachträglich im Rahmen eines Rezitativs in einzelne Abschnitte zerlegt und fragmentarisch wiederholt (dies geschieht mit dem Vorspiel der Elysiummusik, und höchst humoristisch mit Mercur's leitmotivischem Sätzchen [Notenbeil. Nr. XXIII]), so offenbart sich dabei eine Technik, die in den Nordenoperen genügend vorbereitet worden ist. In manchem Rezitativabschnitt wird wohl die voraus- oder die rückwärtsweisende Motivik in die zweite Linie gedrängt; doch nur in einem besonderen Falle erhält das Rezitativ eine durchaus selbständige instrumentale Grundlage (Voce/Erifile II 7). Selbst auf dem Gebiete der schlichten Rezitativbegleitung sind neue Nüancen zu finden: Halteakkorde werden (in Weiterführung eines Versuchs in »Orpheus«) zuweilen von den Bläsern allein in weitester Lage übernommen (z. B. Tombeau II 1). Hier, wie bei der Frage der Motivik überhaupt, handelt es sich um eine Angelegenheit ebensosehr der Orchester- wie der Rezitativtechnik.

Die Partitur des »Protesilao« verlegt das Schwergewicht nach seiten der Weiterbildung satter, lyrischer Klangwirkungen und der kammermusikalischen Instrumentation. Charakteristisch ist dabei einmal die Kombination und Verschmelzung einzelner älterer Lieblingseffekte zu neuer Einheit¹, dann aber die Übertragung bestimmter Spielmanieren von einer Instrumentengruppe auf eine andere: die eintaktig drängende Imitation (s. das letzte Beisp. auf S. 249), das Figurenwesen, das akkordzerlegende Sechzehntellegato, womit besonders im »Orpheus« das Streichersystem so stark belebt wurde, sind nun auch bei den Bläsern, sogar im Horn zu finden, am häufigsten in der Einleitung zur Elysiumsszene. Partien wie diese letzte, oder wie das lediglich von Bläsern begleitete Liebesduett »Caro ben« vor dem Schlußchor (Flauti/Oboe I/Fag. I/Solohörner/dazu baßführende Fagotte) lassen einen Rückschluß auf die Qualität des Berliner Orchesters zu. Im Vergleich mit »Medea« wäre zu

¹ Z. B. Wechselspiel der Geigen, verbunden mit Dämpfung, dazu Bläser: »Pedal« in Fagott und Horn, Gegenstimme der Bratsche, Baßpizzicato; Gegenüberstellung von Bläserklang und Streicherpizzicato (s. dazu Notenbeil. Nr. XXIV und XXV).

erwähnen, daß die Klarinette nicht lediglich zur Verstärkung herangezogen wird, daß das Solofagott in kantabilen wie in virtuoson Aufgaben noch stärker hervortritt als dort (s. besonders die Soloszene des Pilades II 6)¹. Aber auch der dicke Farbenauftrag führt in einigen Fällen zu neuen Klangbildern. Mit bleierner Schwere lasten die Moll-Akkorde des Gesamtorchesters (einschließlich drei Posaunen, 2 Tromp., Pauke) auf dem Beginn des Vorspiels zur Unterweltsszene; in der großen Piladesszene von II (s. dazu Beisp. auf S. 320), schließt sich das Vibrieren der Streicher mit den Halte-tönen von Hörnern, Trompeten, Oboen, Fagott, dem Tremolo der Pauke im pp und im cresc. zu einer Färbung zusammen, die bei dem Racheschwur des »Hans Heiling« (III), in dem großen Monolog des »Holländer« ähnlich wiederkehren sollte.

Werden in der Orchesterbehandlung letzte Schlußfolgerungen gezogen, so bedeutet die Ouvertüre des »Protesilao« für Naumann eine endgültige Klärung des Ouvertürenproblems: den vollen Anschluß an die durch Gluck befestigte Programmouvertüre von französischem Grundriß (Langsam/Schnell) bei völliger Anpassung des Allegros an das italienische Sonatenschema².

Naumann überträgt also die zunächst auf dem Boden der italienischen Form vorsichtig von ihm versuchte programmatische Vertiefung, die im »Orpheus« in potpourriähnlicher, verschleieter Weise mit französischer Form in Verbindung gebracht worden war, noch entschiedener als in »Medea« auf den französischen Grundriß und ersetzt das Fugenthema des altfranzösischen Allegros (»Gustaf Wasa«; rudimentär in »Medea«) durch eine normale achttaktige Periode, die erst im p (hier Bläsertrio), dann — entweder als Nachsatz oder in Wiederholung — im f und Tutti vorzutragen ist (s. schon die Hauptsätze der Nordenoperen außer »G.W.«). Der Hang zu lebhafter kontrapunktischer Spielerei (besonders in der Übergangsgruppe zum Seitensatz), auf die Naumanns Ouvertüren-Allegri niemals verzichteten, bestimmt diesmal auch die Fassung des Seitensatzes selbst (Bläsertrio-Episode, im doppelten Kontrapunkt angelegt, vom Tutti mit Stimmvertauschung wiederholt). Die Reprise ist vollständig und verläuft ganz normal. Eine kurze Coda mit Zitat des Themakopfes folgt; voraus geht der klar als solcher gekennzeichnete Durchführungsabschnitt (24 Takte). — In poetischer Hinsicht wird im »Protesilao« der Zweck der Ouvertüre voll erfüllt, »in einfachster Formel den Sinn der Handlung vorzutragen«: I. Larghetto lugubre $\frac{3}{4}$ c moll; eine Totenklage um Protesilao. II. Allegro gioioso Cdur; das Hauptthema ist das mehrfach erwähnte Thema Merkurs, der den Liebenden den Weg zur Wiedervereinigung bahnt, als das Symbol der Freude und der erfolgssicheren Heiterkeit die Wirkung besonders bei Einsatz der Reprise,

¹ In Rücksichtnahme auf den berühmten Berliner Fagottisten Ritter (über ihn vgl. die »Bemerkungen . . .«, S. 51). Sehr häufig wird das 2. Fagottsystem mit dem Baß geführt, während das 1. Fagott sich in freier Wahl der zweiten Geige oder der Bratsche anschließt. Bei den Tiefklangwirkungen zur Begleitung der Voce in II werden die Fagotte dreifach geteilt.

² Vgl. dazu Botstiber, Gesch. der Ouvertüre (1913), S. 116.

ist derjenigen zu Beginn des Allegros von Beethovens »Prometheus«-Ouvertüre nahe verwandt; im ähnlichen Tone ist das zweite Thema gehalten. Die dichterische Absicht bestimmt auch die eigentümliche Fassung des Durchführungsabschnittes: er beginnt mit dem chromatisch entstellten Themakopf des Seitensatzes und greift dann überraschenderweise nochmals auf die mittlere Partie des Larghetto lugubre zurück (bei Variierung und Übertragung ins Forte und Allegro $\frac{4}{4}$), also eine vorübergehende Verdunklung der heiteren Grundstimmung dieses Satzes.

Daß der Chor, den Naumann in Berlin zur Verfügung hatte, ebenso hervorragend war wie das Orchester, ist aus der Beschwingtheit und der harmonischen Freiheit zu erkennen, mit der er sich in allen Stimmen bewegt. Außerordentliches in bezug auf Intonation und Nuancierung wird besonders dem dreistimmigen Frauenchor zugemutet, im Elysium und bei den Sotto voce-Klagen in Erifles Gemach (Andante flebile). Die Trauerchöre der Tombeaus zu Beginn von I und II scheinen nicht unberührt von dem Schlußchor der »Matthäuspassion«. In den Furienchören wird auch im »Protesilao« auf Gluck Bezug genommen und zwar besonders in II beim Erscheinen der Hölleengeister, die Protesilao zur Rückkehr auffordern; das Vorbild der Furienszene in der »Iphigenie in Tauris« blickt deutlich durch. In der Unterweltsszene des I. Aktes hält sich die Anspielung auf den »Orfeo« wiederum in bescheidenen Grenzen; sie wird in der Hauptsache durch die charakteristischen Skalen des Orchesters bestritten.

Wie auf dem Gebiet des Chores, so führt auch auf Ariengebiet Naumann im »Protesilao« die Ansätze seines »Orpheus« weiter fort. Der liedmäßigen Arie und dem kurzen, gefühlvollen Arienlied ist die Hälfte aller Sologesänge eingeräumt. Diese Stücke sind die Hauptstellen für die rein kammernusikalische Behandlung des Orchesters¹, für eine vier- oder achttaktige Einleitung der Holzbläser (event. mit Horn). Die bewundernswerte Art, wie hier Gesangslinie und Instrumentallinien miteinander verflochten werden, wie kurze Melismen behutsam eingestreut werden, ist eine besondere Eigentümlichkeit der Naumannschen Kunst; ebenso freilich das Beharren bei bestimmten weichen Manieren, wie der Quintfiguration in der Singstimme auf der Basis herabgleitender Sext- und Septakkorde, wobei die Geigen in Hoketusmanier mitgehen:

regge-re a tan-te pe - ne quest'al - ma mianon sà

¹ In Erifles Larghetto: »Gelido nelle vene« (II 1) wird Fag. solo und Cello solo von den übrigen Violoncelli und den Contrabassi (diese pizzic.) losgelöst. Am Schluß tritt der vierstimmige Chor dazu.

Den solistischen Hauptmomenten dient wie in »*Medea*« das große Rondo. Es beherrscht die drei letzten Arien des II. Aktes (Pilades, Protesilao, Erifile), jedesmal mit einer anderen formalen Nuance aufwartend¹.

Werden schon hier die virtuoson Ausschweifungen der »*Medea*« übertrumpft, so wird in den übrigbleibenden Arien der drei Hauptpersonen² in einer geradezu abstoßenden Weise dem Neuneapolitanertum Tribut gezahlt und eine leere Kraftmeierei und Phrasendrescherei getrieben. Nur mit Widerwillen kann Naumann diese Stücke geschrieben haben. Man hat das Empfinden, als seien die Exzesse der »*Medea*« den Berliner Sängern noch nicht stark genug gewesen, als habe Naumann hinter dem skrupelloseren Reichardt nicht zurückstehen wollen.

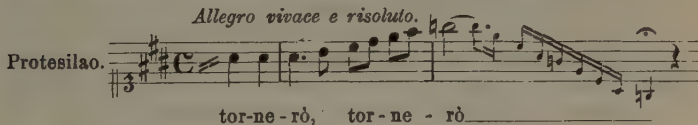
Abgeschmacktheiten wie diejenigen, von denen zuletzt die Rede war, weisen deutlich genug darauf hin, daß das Neu-Berliner Programm und die Neu-Berliner Librettistik neben vielem Guten doch auch das Gefährliche hatten, daß sie den Komponisten zwangen, mit jenen Pseudo-Gluckianischen Bestrebungen Fühlung zu nehmen, die in Tozzis »*Orfeo*« (München, 1775) zu einer Karikatur geführt hatten. Es ist offensichtlich, daß Naumann sich nur ungern zu so weitgehenden Konzessionen im einzelnen hat verleiten lassen, die zu seinen eigenen damaligen Kunstanschauungen nicht mehr passen wollten. Ebenso offensichtlich aber hat es ihm zu gleicher Zeit wohlgetan, wieder ungestört einige große Soloszenen von altitalienischem Wurf zu schreiben, hat es ihn gereizt, Möglichkeiten der Weiterbildung und des Fortschritts auszuprobieren und dabei hemmungslos alle musikalischen Kunstmittel zu entfalten, selbst auf die Gefahr hin, die stilistische Einheit und Reinheit verleugnen zu müssen, die »*Gustaf Wasa*« zu seiner reifsten dramatischen Arbeit stempelt. Im besonderen »*Medea*«¹ — mag dieser textlich-musikalische Koloß als Gesamtwerk ästhetisch noch so anfechtbar sein — hat in den dramatischen Höhepunkten einen Zug ins Monumentale, hat ferner von Anfang bis zu Ende eine satztechnische Kunst aufzuweisen, die über »*Gustaf Wasa*« noch weit hinausführt. Besonders erstaunlich an den Berliner Opernpartituren ist, in welchem Maße (außerhalb derjenigen Partien, die im streng gebundenen Stil gehalten sind) der durchbrochene Orchestersatz zur Grundlage gemacht worden ist. Man merkt deut-

¹ Die Arie der Erifile zeigt am deutlichsten großen Rondo-Typ: das KopftHEMA des Andante erscheint in Forte-Übertragung als zweite Periode des Allegros (»*Ah si mora*«). Protesilao kommt in seiner Abschiedsarie erst am Schluß des Allegros auf das KopftHEMA des Adagietto zurück (Come prima!). In dem großen Monolog des Pilades (s. S. 320) greift am Schluß der Männerchor mit ein (in der Dresdner Partitur gestrichen).

² Eine zweiteilige Arie für Pilades (I 4), zwei dreiteilige für Erifile und Protesilao (I 3 u. 6).

lich: Naumann ist inzwischen aufs stärkste von Haydns Methode sinfonischer Durchführung berührt worden. Sie im Opernrahmen anzuwenden, unternimmt er mit einer solchen Energie, daß man zuweilen an das Streben des Wagnerschen Opernorchesters denken muß; dazu kommt die erneute geistvolle, rein dramatische Ausnützung einzelner Instrumentalmotive, die übrigens auch Reichardt als früherem Monodramkomponisten etwas Natürliches war.

Die eigentliche Bedeutung, welche die Neu-Berliner Schöpfungen Naumanns und Reichardts (die den radikalen Bruch mit der Graunschen Opernkunst bedeuten) für die Operngeschichte im allgemeinen haben, liegt aber darin, daß mit ihnen der Serienstil Mayrs und Paërs in nächste Nähe gerückt ist. Naumann ist dabei der belangvollere der beiden, nicht nur wegen seiner Abneigung gegen eine völlige Preisgabe des Seccos, sondern weil er durch ein viel feineres Klangempfinden, durch eine einzigartige Souveränität in der Beherrschung des Musikalisch-Technischen ausgezeichnet ist². Alle wesentlichen Elemente der Mayrschen Ensemble- und Chortechnik (es sei nur an das große Sextett in »Medea«, an die Arien des Jason und des Pilades, in die am Schluß der Männerchor einfällt, erinnert), des Mayrschen Orchesters (es sei nur an die Rolle des Bläser-Ensembles, insbesondere an die Bläserleitungen erinnert) haben in »Medea« und »Protesilao« bereits feste Form gewonnen. Bis in Einzelheiten hinein läßt sich das verfolgen: selbst die ausgeschriebenen freien Kadenzen Mayrs³ fehlen nicht:



VI. Die Dresdner Opern von 1781 bis 1801.

Die italienischen Opern, die Naumann zwischen 1781 und 1801 für Dresden geschrieben hat, zerfallen wie die Opern der ersten Schaffensperiode in durchaus ernste Werke und solche, die das komische Gebiet berühren. Nicht der Zusammenhang mit den beiden

¹ Sie ist die ursprünglichere und erfindungsstärkere der beiden Berliner Opern (schwach sind besonders die Ballette des »Protesilao«).

² Lehrreich ist der Vergleich von Reichardts I. »Protesilao«-Akt mit dem nachkomponierten I. Akt Naumanns: Reichardt ist im Detail oft geradezu salopp (s. z. B. das häufige Orchester-Tremolo im Rezitativ); dagegen ist er Naumann in unmittelbar packenden deklamatorischen Wirkungen (Unterweltsszene), in einprägsam volkstümlicher Erfindung (Elysiumsszene) oft überlegen.

³ Vgl. Schieder mair I 236.

Gruppen, deren Fortsetzung sie äußerlich bilden — den alten Seria-Opern einerseits, den Buffo-Opern andererseits —, ist der hervorstechende Zug an ihnen, sondern die textlich wie musikalisch allenthalben zutage tretende Wechselbeziehung zu der Tätigkeit für den Norden und für Berlin.

Gestützt auf seine schwedischen Erfahrungen sichert sich Naumann nachhaltigen Einfluß auf die Arbeit des Librettisten, schafft er in enger Föhlung mit den in dem entscheidenden Anfangsjahr 1780 neu antretenden Theaterdichter Cat. Mazzolà¹.

Der textliche Grundriß weist jetzt dem Chor wichtige Aufgaben zu. Er rückt an die Stelle der alten Opera buffa die eben erst im Entstehen begriffene Richtung der Opera semiseria oder eroicomica, die über die bloße Einbeziehung rührseliger Elemente oder das früher beliebte Nebeneinander einiger Seria-Arien und einer in sich geschlossenen Buffomusik weit hinauszielte, die unter Umständen das Schwergewicht von vornherein auf die Seite des Seriösen legte². Das bedeutet ein gegenseitiges Sichdurchdringen von Elementen der verschiedensten Operngattungen auf italienischer Basis, die Möglichkeit einer Verquickung von Charaktereigentümlichkeiten der Opera buffa mit Eigenschaften der Opera seria, der Opéra comique, ja der Tragédie lyrique und des Singspiels: die Überwindung der ersten italienischen Solo-Oper wie der bisherigen Buffa, ein Weg, auf den Naumann selbst in seinem »Ipocondriaco« am Schluß der vor-schwedischen Dresdner Periode den ersten Schritt getan hatte³.

Grundlage und Anlage der modernistischen Dresdner italienischen Opern erlaubten demnach Naumann, unmittelbar an die Buffa- wie die Seria-Produktion seiner früheren Zeit anzuknüpfen, dabei aber doch ständig in Föhlung mit dem neuen Stil der großen auswärtigen Opernarbeiten zu bleiben: formelle Errungenschaften werden unter veränderten Bedingungen weiter ausgewertet, zugleich aber — und das gilt besonders für die Erstlinge »Osiride« und »Elisa« — den gewaltigen, durch »Gustaf Wasa« und »Protesilao« umgrenzten Hauptaufgaben der achtziger Jahre bewußt oder unbewußt vorgearbeitet.

A. Die Texte.

Um über den neuen Kurs schon äußerlich keinen Zweifel zu lassen, wird sogleich bei dem ersten gemeinsamen Zusammenwirken Naumanns und Mazzolàs (1781) die damals moderne Textteilung

¹ Von Mazzolà stammen alle in Betracht kommenden Texte mit Ausnahme des Gelegenheitswerkes »La reggia d' Imeneo« (G. Migliavaccha) und der letzten Oper »Aci e Galatea« (1801), die den Modernisten G. Foppa zum Verfasser hat, einen der frühen Librettisten Paërs und S. Mayrs (über ihn vgl. Schiedermair, I 18).

² Vgl. dazu Schiedermair II 1 ff.

³ Auch bescheidenere frühe Versuche Schusters wären hier zu berücksichtigen.

in zwei Akte zum Normalfall für *Seria* wie *Semiseria* erklärt¹. Die Wechselbeziehung zu Naumanns nordischen Opern prägt sich schon im Stofflichen aus, zumindest durch das Vorkommen verwandter szenischer Situationen.

a) »*Osiride*«, die erste und wichtigste der drei zu festlichem Anlaß verfaßten, ernststen Gelegenheitsopern, bald nach Beendigung der »*Cora*« geschrieben, führt, wie diese, in die Welt der Sonnenverehrung hinein. Das Buch rückt aber, alle wesentlichen Motive der um ein Jahrzehnt jüngeren »*Zauberflöte*« vorwegnehmend², mit einer einzigartigen Entschiedenheit den freimaurerischen Mythos selbst in den Mittelpunkt. Naumann fühlte das Bedürfnis, nach den Freimaurerliedern ein Bekenntnis großen Stiles zum Freimaurertum abzulegen. Von der stofflichen Eigenart ganz abgesehen, ist »*Osiride*« bemerkenswert als einer der ganz wenigen italienischen Texte dieser Zeit, die die Forderungen Glucks und Calsabigis im vollen Maße erfüllen. Das Buch steht schon darum weit über Naumanns Berliner Operntexten.

Ebenso eng ist der Zusammenhang von »*Amore giustificato*« und »*Amphion*«, im besonderen mit dessen Prolog, von der Einaktigkeit und der echt prologmäßigen allegorischen Beziehung auf den Gegenstand der Feier angefangen. Der Schluß der Oper bringt jedoch kein Kompromiß zwischen den Mächten des Nordens und denen des Südens (wie in dem Stockholmer Werk!), sondern den vollen Sieg der kulturfreundlichen Gottheiten des Frühlings. Eine »soave armonia« hinter der Szene, Fernchöre, für die der Textentwurf Sorge getragen hat, sind Nebensymptome der Verwandtschaft³.

Osiride.

Osiris, dem Herrscher Ägyptens und Beschützer aller Kulturwerte, steht Typhon als Vertreter des bösen Prinzips gegenüber. Der Kampf zwischen Geron (so in der Partitur, im Textb.: Gerion), dem Sohne Typhons, und Orus, dem Sohne des Osiris, geht um Aretea, die Verkörperung der Tugend, die unter dem Schutz und der Anleitung der Isis (Gemahlin des Osir.) heranwächst.

I. (Einsamer Ort in den Gärten der Isis, von einem Labyrinth umgeben, gegenüber ein kleiner Tempel, der Sonne geweiht, vorn ein Buchenhain mit allegorischen Bildsäulen). Sz. 1: Chor der Isis, Aretea, der Priesterinnen und Jungfrauen zum Preise der Sonne. Im Laufe des anschließenden Dialogs gesteht Aretea der Isis ihre erwachende Liebe für Orus, den sie noch nie mit eigenen Augen gesehen hat. Sz. 2: Osiris berichtet der Isis erregt von der Flucht des Orus. Sz. 3: Orus, der durch das Labyrinth den Weg zum Haine gefunden hat, gesteht dem Osiris, daß ein geheimes Sehnen nach der

¹ Nur die beiden auf »*Osiride*« folgenden Festopern sind Einakter.

² Daß Mozart den Mazzoläschen Text kennengelernt hat, ist wahrscheinlich (s. dazu S. 168).

³ Mit Venus' Hinweis auf Areteas Tugendlehre (Sz. 3) wird auch wieder die Freimaurereitextlichkeit gestreift.

ihm noch unbekannten Aretea ihm keine Ruhe lasse. Osiris sichert ihm die Hand der Aretea zu, deren Tugend Macht über seine Seele gewonnen habe, die er sich aber nach der Bestimmung des Schicksals in Gefahren erringen müsse. Sz. 4 (weite Felsgrotte, angrenzend an die königlichen Gärten. Gänge führen in eine Gruft zu Typhons Wohnung): Geron ruft seinen Vater um Beistand an. Unterirdische Stimmen antworten; Typhon kommt mit seinem Gefolge herauf. Geron will die die Herrschaft der Tugend befestigende Verbindung zwischen Orus und Aretea verhindern. Schon hat er die Pflanzen des Gartens, in dem Isis und Aretea mittags Blumen für die Göttin des Tages zu pflücken pflegen, mit einschläfernden Säften besprengt und so den Raub der Aretea vorbereitet. — Der Anhang zu I (nur in der Partit. enthalten) schildert den Raub der Aretea (s. u.).

II. Sz. 1 (Vorhof des Königsschlusses): Isis und die Frauen suchen vergebens nach der entführten Aretea. Sz. 2: Osiris erklärt der Isis, daß der Raub der Aretea ein Werk des Himmels sei, der die Standhaftigkeit beider Liebenden erproben wolle (u. a.: *»Della virtù i diletti sono puri e costanti, ma nascon del soffrir!«*). Sz. 3—7: Osiris führt den Orus mit guten Lehren zu der Grotte des Typhon. Er soll Aretea befreien, die (nachdem sie den Werbungen Geron's widerstanden) von den vier bösen Genien in die unterirdische Gruft hinabgezerrt worden ist. Orus wird von Geron zunächst mit einem Zaubergarten und mit einem Coro di lusinghe e di piaceri in Versuchung geführt. Nachdem dies fehlschlägt, verwandelt sich die Szene wieder in die Grotte, deren Zugang nun von den bösen Geistern energisch verteidigt wird. Orus aber dringt kämpfend bis zum Gefängnis der Aretea vor. Die bösen Geister stürzen mit Wehgeschrei in die Tiefe, die Grotte verwandelt sich in einen Sonnentempel, in dem Osiris und Isis die Heimkehr des Siegers erwarten. Bei Verwandlung der Szene begrüßt ein Jubelchor Orus und Aretea, die sich nun zum erstenmal gegenseitig erblicken.

La reggia d' Imeneo.

Vgl. Dresdner Merkw. 1787, S. 638: »Der wesentliche Inhalt ist ein allegorisch Gespräch zwischen Minerva, Urania, Hymen, Arno und Elbe, die um die erhabenen Tugenden der Prinzessin sich streiten, wo aber endlich der Arno sie der Elbe ruhig überläßt und Genien und Grazien durch ein angezündetes Opfer das Versöhnungsfest feiern. Eine (mehr poetisch als musikalisch) vielleicht zu verbrauchte Idee! — —«

Amore giustificato.

Doris und die Oreaden wollen bei Jupiter die Entthronung des Unruhe stiftenden Amor durchsetzen. Um Amor von der Verschwörung zu unterrichten, eilen Flora und Phronimo zur Burg der Venus. Sie finden ihn mit Venus und Amoretten im Garten, damit beschäftigt, einen goldenen Präil zu schärfen, und erfahren andeutungsweise, für wen er bestimmt sei: die zukünftige Braut des jüngsten der drei sächsischen Prinzensöhne. Venus beschließt die Abwesenheit Amors (der die Reise zur Prinzessin von Parma antritt)

zu einer Bestrafung seiner Feinde zu benutzen: der ewige Frühling, dessen Macht Amor verkörpert, soll von ihnen genommen werden. Sz. 4: Der Winter naht mit dem Gefolge der Aquilonen und richtet seine Herrschaft auf. Doris erkennt zu ihrem Schrecken, was sie angerichtet hat, nachdem sie von Flora und Phronimo über das wahre Wesen Amors aufgeklärt worden ist. Kaum hat sie feierlich um Verzeihung gebeten, als eine »soave armonia« von ferne die Wiederkehr der Venus und des Amor ankündigt. Der Winter muß die Waffen strecken, das Bild des Frühlings entsteht allmählich von neuem. Venus teilt mit, daß der Bund zwischen Maximilian und Caroline geschlossen sei. In einer Verherrlichung des viel verkannten Amor klingt das Ganze aus.

b) Von der Semiseria-Reihe steht in bezug auf stoffliche Anklänge an Früheres das zeitlich erste Werk voran. »*Elisa*« wurde wie »*Osiride*« unmittelbar nach den beiden ersten Schwedenopern geschrieben; in einer Zeit also, wo das Bedürfnis bei Naumann besonders stark war, den neuen musikalischen Stil auf Grund verwandter textlicher Vorbedingungen weiter auszubauen. Auf »*Amphion*« zurück geht die Nebeneinanderstellung von Kulturträgern einerseits, von blutrünstigen Riten anhängenden Wilden andererseits, ferner die Rivalität in Liebesangelegenheiten zwischen einem barbarischen Gebieter und einem ritterlichen Jüngling von europäischer Kultur (letzteres hier als Nebenmotiv eingeführt). Das Element des Primitiven, das Wesen des »homo silvestris« (s. o.) wird hier jedoch mit breitem Behagen, mit der Wendung ins Grotesk-Widerliche gezeichnet, und das Endresultat ist keine Versöhnung, sondern der schmachliche Zusammenbruch der Barbarenmacht. »*Tutto per amore*« bemächtigt sich, in sehr äußerlicher Weise, des szenischen Effektes eines Vulkanausbruchs (»*Cora*«) und verrät mit Geisterszenen und militärischem Einschlag (s. besonders die Einführung des Militärorchesters auf der Bühne), daß der Textentwurf in eine Zeit fällt, in der Naumann noch von der Musik des »*Gustaf Wasa*« erfüllt war und nach einem entspannenden Postludium verlangte. Noch entschiedener nähert sich die »*Dama soldato*« dem militärischen Geist des »*Gustaf Wasa*«, der einheitlichste der Mazzoläschen Semiseria-Texte. »*Acis*« gibt Naumann Gelegenheit, nochmals eine dem »*Amphion*« und der »*Elisa*« verwandte Welt aufleben zu lassen, und bringt zum letztenmal die Bedeutung der schwedischen Jahre zum Bewußtsein: in Stockholm war Händels »*Acis*« in Bühnenbearbeitung gegeben worden.

Stoffwahl und Textform der Dresdner Opern sind nicht allein für die geistige und gefühlsmäßige Einstellung des Komponisten bezeichnend, sondern auch für die Neigungen des Dresdner Publikums in jener Zeit, sowie für die literarische Herkunft des Dichters. Das Libretto von »*Tutto per amore*« kann man als eine Ergänzung zu den vielen Ritterschauspielen des damaligen Bondinischen Reper-

toires ansehen, als die Bestätigung einer Feststellung in den Neuen Dresdn. Merkwürdigkeiten von 1792 (S. 355), wonach Ritterromane und »schauerliche Geistergeschichten« die Lieblingslektüre der Damenwelt bildeten. Das Buch bietet zugleich ein deutliches Beispiel dafür, daß der von Haus aus zwitterhafte Charakter der Gattung *Semiseria* leicht zu wahrhaft potpourrihaften Entwürfen verführte. Mit »*La Dama soldato*« zeigt sich die Opernbühne von dem Soldatenstück angesteckt, das ebenfalls vom Dresdner Schauspiel lebhaft gepflegt wurde¹. In »*Osiride*« erweist sich Mazzolà als Kenner von Abbé Terassons großem altägyptischen Roman »*Sethos*«, in »*Elisa*« als Verehrer Metastasios und Cerlones (»*L'isola disabitata*«, »*Il tiranno cinese*«), sowie als Verehrer von Rabelais' noch immer beliebtem Roman »*Pantagruel*«².

Elisa.

I. Elisa, eine Spanierin, die sich von Don Ximenes getäuscht glaubt, ist auf der Flucht auf eine von Menschenfressern bewohnte Insel geraten. Dank der Freundschaft Dalmiras, einer schönen Wilden, kann sie sich mit ihrem Diener Lumacone hier halten, als Jägerin dem wilden Häuptling Dienste leistend, der seinen Appetit auf Lumacone schwer bezähmen kann! Ximenes (der nur auf eine Verleumdung hin Elisa verlassen und die Verleumderin geheiratet hatte, aber inzwischen die Wahrheit erfahren hat) wird auf der Suche nach Elisa bei einem Sturm auf die Insel verschlagen. Die Inschrift eines Grabmals weist ihn auf Elisas Spur. Bald sieht er sie selbst, die Totgegrabte. Elisa weist den vermeintlich trenlosen Xim. zurück; dieser fällt den Wilden in die Hände, wird gefangengesetzt und ist zum Opfer für die Gottheit (einen Drachen) ausersehen. Dalmira (um die Papachidir sich längst bewirbt, und auf die nun auch Lumacone Absichten hat) fängt Feuer für Don Ricciardo, den Begleiter des D. Xim.

II. Trinkszene Papach./Lumac. Der angetrunkene Papach. läßt den Schlüssel zum Gefängnis liegen. Dalmira findet ihn und befreit den D. Xim. Die Wilden wollen nun zum Ersatz Lumac. opfern. Dalmira jedoch hetzt sie auf eine falsche Spur des Xim., um unterdessen auch Lumac. zu befreien. — Ricciardo und Dalmira feiern Hochzeit (im Hintergrund die erleuchteten Schiffe der Spanier!). Die irreführten Wilden rotten sich auf einer Anhöhe zusammen und fordern die Spanier zum Kampf heraus. Die spanischen Soldaten steigen an Land und gehen unter Führung Ricciardos zum Angriff über. Die Spanier siegen. Elisa hat sich inzwischen von der Auf-

¹ So der sehr beliebte »*Adjutant*« von Brömel (z. B. 26. Febr. 1788), der »*Oberamtman und die Soldaten*« v. Stephanie d. J. (28. Febr. 1791), der »*Weibliche Hauptmann*« von Gotter (31. Aug. 1792). Monsignys »*Déserteur*« wird noch 1788 (29. Juni) von Wäser auf dem Linckeschen Bade gegeben. Vgl. dazu die Theaterzettel-Samml. der Landesbibl. Dresden.

² Einige Jahre später (1785) folgt Grétry mit dem nahe verwandten »*Panurge*«.

richtigkeit des D. Xim., der einem Selbstmordversuch nahe war, überzeugen lassen und ist versöhnt. Unter dem Wehgeschrei der Wilden schiffen sich die Spanier mit dem gefangenen Papach. ein.

Tutto per Amore.

I. Auf dem Rittersitze des Pinamonte wird für den Empfang des berühmten Helden Armidoro gerüstet. Fast wird darüber die Ankunft Dulcimenos vergessen, des Bräutigams von Clorinda, der Tochter Pinamontes. Clor. (wie ihre Vorfahren von Begeisterung für kriegerische Abenteuer erfüllt und reich an amazonenhaften Anlagen) genügt der Bräutigam nicht mehr: sie selbst hat das Kommen des Armidoro heimlich durch einen Boten veranlaßt, indem sie ihm ein lohnendes Heldenabenteuer in Aussicht stellte. Sie empfängt ihren rechtmäßigen, ihr längst versprochenen Bräutigam nur, um ihn — unterstützt von ihrer Dienerin Ipalca — von der Heirat abzubringen. Armidoro kommt mit seinem Waffenträger Usbergante mit reicher Siegesbeute beladen (dem Ertrag erfolgreicher Turniere) und wird von Pinam. mit militärischen Ehren empfangen. Aber sein kriegerischer Sinn ist verwirrt: er hat sich auf einem seiner letzten Kämpfe verliebt. In Pinamontes Empfangssaal erblickt er plötzlich das Bild Clorindas, erkennt, wer sein Schwarm ist, erfährt, daß seine Hoffnung vergeblich sei. Clor. ist inzwischen im Dunkel der Nacht mit Arturo, dem alten Waffenträger ihres Vaters, ans Meer geeilt. Sie versteckt sich hinter einem Felsblock, der einer gefährlichen vulkanischen Höhle vorgelagert ist, zum Entsetzen des Arturo, der sie in der Höhle verschwunden glaubt. Inzwischen naht Pinamonte mit Gefolge auf der Suche nach Clorinda. Sie erfahren von Arturo die Schauernär: allgemeine Betrübnis. Plötzlich gibt es einen vulkanischen Ausbruch(!), alles sucht das Weite.

II. Pinam. rüstet zur Totenfeier für die heldenhafte Tochter. Diese hält sich inzwischen verborgen, erscheint nachts dem Armidoro in seinem Gemach als Gespenst (mit einem weißen Schleier bedeckt und einer Kerze in der Hand), gesteht ihm ihre Liebe und verlangt feierlich von dem Fassungslosen, er solle sie ihrem Verlobten streitig machen. Als Usbergante das Weggehen seines Herrn benutzt, um es sich auf dessen Nachtlager bequem zu machen, taucht Ipalca, nach dem Muster ihrer Herrin, ebenfalls als Gespenst auf, und fordert den Schlaftrunkenen in läppischen Reden auf, er solle sie ihrem Verehrer Arturo abgewinnen. — Totenfeier für Clorinda am Erbbegräbnis der Familie. Auf drei Seiten des Grabdenkmals stehen die drei großen Taten Clorindas eingeschrieben. Als auf die vierte Seite der Name des Bräutigams eingetragen werden soll, macht Armidoro dem Duleimene diesen Platz streitig und fordert ihn zum Zweikampf heraus. Kaum hat die Trauergemeinde sich entfernt, als Usbergante, in plumper Weise seinen Herrn nachahmend, dem Arturo den Fehdehandschuh hinwirft. — Clorinda, die zwar den Armidoro zu gewinnen hofft, aber Mitleid mit Dulc. hat, rüstet sich in der Waffenkammer aus, um zum Schutze Dulcimenos in den Kampf einzugreifen, dabei stößt sie, ohne selbst erkannt zu werden, auf Arturo, der sich ebenfalls bewaffnen will. Auf dem Turnierplatz begegnen sich zunächst Arturo/Usbergante in einem grotesken Duell, das bei

Ankunft Pinamontes und seines Gefolges abgebrochen wird. Als der Kampf der Freier beginnen soll, tritt plötzlich Clorinda als Ritter aus der Fremde mit geschlossenem Visier vor und fordert Armidoro auf, sich zuerst mit ihr zu messen. Es geschieht; sie ermattet bald und wird erkannt. Auf Ipalcas Vorschlag hin beschließen die beiden Bewerber, auf den Zweikampf zu verzichten und sich dem Spruch Clorindas zu unterwerfen. Diese entscheidet sich für Armidoro, empfiehlt aber dem Dulc. mit freundlichen Worten, ihre abwesende Schwester zu heiraten! Auch Ipalca gibt ihrem Bräutigam den Laufpaß und wählt Usbergante.

La dama soldato (Inhaltsangabe nach Rochlitz, Allg. Mus. Ztg. 1803, Sp. 479):

»Das Sujet ist gar nicht übel und besonders im zweyten Akt recht interessant ausgeführt. Einige Situationen sind wirklich schön; und die Musik ist so gut, daß wir uns nicht enthalten können, länger dabei zu verweilen, um die Aufmerksamkeit anderer Direktionen darauf zu richten. Eine junge Gräfin liebt einen Hauptmann und liebt mit Eifersucht. Diese wird besonders durch ein Mädchen erregt, das der Hauptmann als Wirtschafterin im Hause hat, und das, da eben die Truppen ins Lager rücken, als Marketenderin sich anwerben läßt. Die Gräfin geht verkleidet als Bauernbursche ins Lager, ihren Geliebten zu beobachten. Der Feldwebel (eine sehr gut vorgezeichnete Rolle) findet den Burschen hübsch und wirbt ihn an. Der neue Rekrut steht am Abend Wache vor dem Zelte des Hauptmanns. Dieser kömmt mit jenem Mädchen tändelnd; der Rekrut stürzt mit dem Bajonett auf ihn ein. Es wird Lärm, der Verbrecher soll Regimentsstrafe erleiden: da entwickelt sich's dann und — finit nuptiale; denn jenes Mädchen gibt dem Feldwebel, ihrem alten Liebhaber, die Hand. Zwischen diesen Personen stehen noch ein munteres Kammermädchen und ein sehr neugieriger, possierlicher Wirt — den Herr Wagner vortrefflich spielte¹.«

¹ Rochlitz kritisiert dann: »Der Komponist hat die Charaktere scharf gezeichnet und unverrückt durchgehalten, was allein schon diese Oper über drey Viertheile der neuesten erhebt. Die rasche, leidenschaftliche Gräfin, der martialische Feldwebel und die miserable Person des Wirts sind ihm am vorzüglichsten gelungen. Zu wenig steht der Hauptmann hervor (woran aber zum Theil der Dichter schuld ist), und den Gesängen der Marketenderin und des Kammermädchens wünscht man mehr von Cimarosas oder Paesiellos Frischheit, Leichtigkeit, Laune und Gewandtheit. Das Ganze ist vortrefflich, und auch die zuletzt angeführten Personen werden interessanter, wo sie näher in dieses eingreifen. Von einzelnen ausgezeichneten Stücken führen wir folgende an: die zwey Hauptarien der Gräfin: ‚Hymnen windet Rosenkränze usw.‘ und die als Polonaise gehaltene: ‚Die Stimme der Liebe usw.‘ sind sehr schön und wurden auch von Dem. Böheim so gesungen. Das Terzett: ‚Ja an diesem Hochzeitsfeste usw.‘ ist belustigend und ganz im Charakter der gar verschieden gestimmten Personen gehalten. Das erste Finale ist von Anfang bis zu Ende sehr rühmenswerth. Wenn man aber mit dem Anfang des zweyten Aktes in das Lager versetzt ist, wird auch in der Musik alles noch lebendiger. Das Vaudeville: ‚Alter Wein und junge Schönen usw.‘ mit der Trommel ist eine sehr hübsche Kleinigkeit. Das Rondo des ein wenig — hier, leider, nicht ein wenig! — umnebelten Feldwebels, wo er lustig genug allgemeine Bemerkungen

Aci e Galatea.

Polyphem tobt vor Wut über den Nebenbuhler Acis, der seiner Absicht, Galatea zur Königin der Cyklopen zu machen, hindernd im Wege steht (vgl. »Amphion«!). Alle Versuche, sich des Acis zu bemächtigen, schlagen fehl. Am Schluß des I. Aktes, wo Polyphem in das Hochzeitsfest des Paares hineinplatzt und dem Ziele schon nahe zu sein glaubt, erscheint plötzlich Amor, dem der Hochzeitstempel geweiht ist, und rettet die Situation für die Liebenden. — Am Schluß des II. Aktes gelingt es Polyphem, das Paar, das zur Flucht bereit ist, zu ertappen. Mit einem Felsblock erschlägt er Acis. Aber sogar diesmal kommt ein Deus ex machina zu Hilfe. Neptun führt der Galatea, die zum Selbstmord entschlossen war, zum allgemeinen Erstaunen den Geliebten zu. — Ein zweites Liebespaar ist in voller Parallelität zu dem ersten eingeführt: Dorinda, die Gespielin Galateas, und Lisia; und als erheiterndes, harmloseres Gegenstück zu Polyphem bemüht sich Orgonte (erster der Cyklopen und rechte Hand Polyphems) erfolglos, Lisia zu verdrängen.

B. Die Musik.*

Wenn oben von dem gegenseitigen Sichdurchdringen verschiedenartiger Elemente in der Semiseria¹ dieser Periode die Rede war, so bedeutet das nicht, daß die Grenzen nun völlig verwischt werden. Alles spielt sich gewissermaßen auf einer höheren Ebene ab. Hier schließt eine Einheitsatmosphäre Gegensätzliches zusammen, hier sind musikalische Stilkreuzungen möglich, für die die älteren Texttypen der Buffa keinen Raum ließen. Hier vermag sich aber andererseits

über das Aufsteigen der Perlen in seinem Glase und der blauen Ringel aus seiner Pfeife anstellt — ist ein Meisterstück des Komponisten. Der Gemisch von Weinstigkeit, von wirriger Laune (weil es mit seiner Liebe noch gar nicht vorwärts will) und von schwerfälliger Ergebung unter die Übermacht des Gottes der Reben — ist wohl nirgends glücklicher in eine Musik gelegt worden. Über das Terzett, welches die oben angegebene entscheidende Situation enthält (die im Vorbeygehen gesagt, zugleich mehrere sehr schöne Bilder gibt, wenn man sie anzuordnen versteht), haben wir nicht nöthig, etwas zu sagen. Es kann nicht ohne herzliches Wohlgefallen angehört werden und scheint uns eins der vollendetsten Stücke in allen komischen Opern Naumanns. Im Gefängnis singt hernach die Gräfin ein lustiges Sterbelied; der Wirth, der dem süßen Triebe seiner Neugier, denn doch auch einmal einen Sterbenden zu sehen, nicht hat widerstehen können, und in das Gefängnis geschlichen ist, kreuziget sich darüber und das um soviel mehr, da er mitzusingen gezwungen wird. Er gibt, in seiner Noth, aus Moll, was die Gräfin in Dur singt, und dann kommen beide, jedes in seiner Weise zusammen — eine Künstlichkeit, die ganz an ihrem Platze und von wahrhaft komischer Wirkung ist. Auch das letzte Finale hat sehr schöne Stücke . . .«.

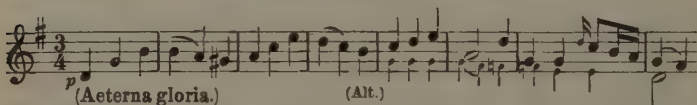
* Abkürzungen: *Osir.* (Osiride); *T. p. a.* (Tutto per amore); *Dama* (La dama soldato); *Amore* (Amore giustificato); *Acis* (Aci e Galatea).

¹ Schon Rochlitz (in d. Allg. Mus. Ztg.) benutzt den — bei Naumann selbst nicht eingeführten — Terminus in Nutzenwendung auf die vier, hier so bezeichneten Werke Naumanns.

an wichtigen Stellen der seriöse wie der buffoneske Bezirk mit nur um so größerem Nachdruck selbständig zu behaupten, zumal reichere technische Mittel aufgeboten werden als früher.

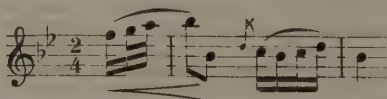
So fällt es nicht schwer, die lyrischen und ernsten dramatischen Bestandteile der vier halbkomischen Arbeiten mit dem Gesamtbestand der durchaus seriösen Gelegenheitswerke bei der Betrachtung auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, wie es im folgenden geschehen soll.

In der Rolle des Chores erscheint das Bild am auffallendsten verändert. Ein Stück wie der vierstimmige Trauerchor am Grabdenkmal in »*Tutto per amore*« (II 9) wäre in den vor-schwedischen italienischen Opern — obwohl in seinem einfach dreiteiligen Grundriß rein formal den alten »*Cori*« noch nahestehend — nicht denkbar: es hält sich durchaus an die ruhig-bindende $\frac{3}{4}$ -Bewegung, an das zarte Quintableiten in der Oberstimme¹, an Vorhalt, chromatische Wechselnote, Durchgang (besonders in den Mittelstimmen), wie das alles aus »*Cora*« zur Genüge bekannt ist. Freilich wird es diesmal mit einem leisen parodistischen Unterton gegeben:



Bei den die Opern beschließenden Rundgesängen wird jetzt auf große Mannigfaltigkeit der Anlage gesehen. Alle Kombinationsmöglichkeiten werden ausgenutzt, die das Verhältnis der Einzelstimmen zueinander und zum Chor für eine verschiedenartige Aufteilung der Strophenmelodie (bzw. des Refrainabschnittes) bietet. Zahl und Gegensätzlichkeit der freien Zwischensätze sind, im Vergleich mit den Schlußnummern der komischen Oper der ersten Periode, gesteigert (s. besonders »*T. p. a.*« und »*Dama*«); wo es angebracht ist, erhält auch die Hauptmelodie eine wechselnde instrumentale Einkleidung (»*Elisa*«, vgl. dazu »*Amphion*«).

Der Wechselgesang in singspielhaft heiterer Anwendung gewinnt überdies innerhalb der Oper weiter an Boden. Er führt zu zwei Hauptschlägern des Naumannschen Buffo-Schaffens: zu der Canzonetta: »*Vino vecchio e donne giovanni!*« in der »*Dama*« (II 4), einem echten Rundgesang, in welchem der Schnalzer:



¹ Ein Residuum Mannheimer und J. Chr. Bachscher Kunst (vgl. Abert, Mozart I 243), auf den Chorsatz übertragen.

sich in Oboe wie Geige sehr aufdringlich zeigt; zu dem exotisch angehauchten Cyklopen-Ständchen in »*Acis*« (II 1) mit dem zunächst im Unisono gebrachten Thema:

Orgonte e Coro
di Ciclopi.

Nel - la Re - gio - ne A - sia - ti - ca, in

A - fri - ca, in A - me - ri - ca Bel - ta - de sol chi-

me - ri - ca le Nin - fè pon van - tar. Må nell' Eu - ro - pa ab-

bon - da - si di - Bel - le impa - reg - gia - bi - li,

ca - re leg - gia - dre af - fa - bi - li che fan - no in - na - mo - rar.

Dies Stück, eine strophische Orchestervariation¹, schiebt ein Maggiore-Couplet des Orgonte ein, das einfaches Streicherpizzicato mit Figuration des ersten Fagotts verbindet.

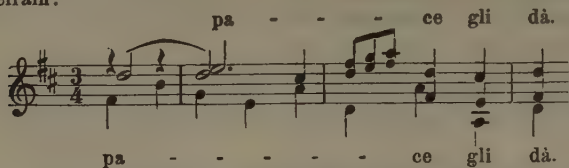
Das Verfahren des Wechselgesangs findet nun außerdem in den ernstesten Opern und in den nicht-heiteren Abschnitten der Semiseria vielfältigste Anwendung: in der einfachen Art der Aufteilung eines Satzes zwischen Tutti und Soli (so der Epilog zur Sturmszene in »*Elisa*« I 6)², sowie in der Art eines Refrainganges von strenger oder von freier Anlage (Beginn von »*Osir*.« I bzw. von »*Amore*«)³. Ein Sotto voce-Ensemble wie das Gebet, das zu Beginn von »*Osiride*« Aretea und Isis im Wechsel mit dem dreistimmigen Chor der Prieste-

¹ Melodisch wird man an Grétrys — ebenfalls instrumental variierende — Chanson: »*Que le sultan Saladin*« (»*Rich. Loewenherz*« I 8) erinnert. Für die Ritornellfanfaren auf der Bühne ließ Naumann Instrumente nach Art der russischen Jagdmusik bauen (Allg. Mus. Ztg. III, Sp. 562). S. dazu S. 348.

² Das kurz gefaßte Stück im $\frac{6}{8}$ -Takt (ähnlich dem Schäferballett in »*Medea*« I im Pastoralstil gehalten) setzt mit Schalmeiwendungen der Oboe über Baßquinten von Fagott und Hörnern ein.

³ In »*Amore*« erklingt der Rondosatz (die erregte Anklage Dorides und der Oreaden) zunächst als zweistimmiger Fernchor; an Zwischensatz-Stelle erscheint u. a. Rezitativ.

rinnen an den Sonnengott richten, weist zudem rein klanglich, z. B. im Refrain:



auf die Nachbarschaft der »Cora«, noch mehr aber voraus auf die Klageszene des II. Aktes »Protesilao«.

Die geradezu raffinierten Piano-Wirkungen dieser zwei- oder dreistimmigen Hoch-Chöre, an denen besonders »Osiride« reich ist, finden ihre Ergänzung in dem weich gehauchten Staccato des gemischten Chores (s. besond. *Osir.*, Anh. zu Akt I); sie haben ihren scharfbetonten Gegensatz in den schneidenden Dissonanzen, den tobenden Unisonogängen des Gesamtchors oder eines Männerchors innerhalb derjenigen Abschnitte, die der Darstellung eines Naturschauspiels dienen¹, oder die beherrscht werden von Elementargeistern und primitiven Geschöpfen². Sieht man sich charakteristische seriöse Abschnitte der Erstlingsoperen dieses Zeitraumes näher an: die Sturmszene in »Elisa«, in der der Chor geradezu im Sinne der späteren Schule Mayrs zur Unterstützung ausgiebiger orchestraler Malerei mit plötzlichem Piano und Crescendo herangezogen wird (»Come muggono l'onde del mar!«), die Klageszene zu Beginn des II. Aktes »Osiride«, in der die arios gefestigten Zäsuren des Accompagnato der Isis vom dreistimmigen Frauenchor in Echeweise oder in Nachsatzumdeutung ausgebaut werden — nimmt man dazu, wie in »Elisa« (II 7) in Parodie des »Amphion«-Musters und gleichzeitig in amüsanten musikalischer Anspielung auf Motivik und Bauart von Glucks Furienszene (»Orfeo«) die Vorbereitungen zum Menschenopfer im Wechsel von Solo und Chor der Wilden entwickelt werden³: so drängt sich einem ohne weiteres die Erkenntnis auf, daß in erster Linie die dem Vorbild der Nordenoper sich anschließende, gänzlich neuartige Einstellung des Chores als Hebel dienen mußte für ein Zersprengen alter italienischer Formfesseln, weit über »Armida« und »L'ipocondriaco« hinaus.

Von enger äußerer Verknüpfung, die auf letzten Endes rein italienischer Formgrundlage fußt, steht diejenige von Secco zu Accom-

¹ Das Nahen des Winters in »Amore«, der Vulkanausbruch in »T. p. a.«, der Seesturm in »Elisa«.

² Die Voci sotteranee (»Osir.«), Aquilonen (»Amore«), Cyklopen (»Acis«), Wilden (»Elisa«).

³ Zugrunde gelegt wird Papachidiris komisches Gebet, in dem die begleitende Wilden-»Lyra« durch groteske Pizzicato-Effekte dargestellt wird.

pagnato an erster Stelle¹. Da »Osiride« (anders als die mehr liedhafte gleichzeitige »Cora«) über eine große Zahl vollwertiger Arien verfügt, so ist auch die Normalkadenz am Schluß des Rezitativs in dieser Oper häufig². Aber abgesehen von verschleierte In cadenza-Wirkungen, wie sie, zumal bei rhetorischer Frage, durch phrygischen Schluß vor Einsatz einer längeren Nummer gegeben sind (so »Osiride« II 5), wird die verschiedenartige harmonische Färbung bei scharfer Trennung aufeinanderfolgender Formen immer bewußter in Widerspiegelung des jeweiligen gedanklichen Verhältnisses gewählt. In Frage kommen Variant-³ und besonders Terz-Verhältnis; hier wiederum neben der Parallele freiere mediantische Beziehungen (bei Bevorzugung des Untermediantischen); letzteres besonders bei szenischer Gegensatzwirkung, wie das für die großen auswärtigen Opern bereits festgestellt wurde⁴. Noch verblüffender ist das Gegen-einanderrücken der Tonarten im Halbtonabstand⁵: der handfeste Cyklopenchor zu Beginn von »Acis« schließt in kräftigem Ddur (der Tonart auch der vorangehenden Ouvertüre); unvermittelt erklingt darauf (das Nahen Galateas und der Tritonen ankündigend) eine blasende Musik hinter der Szene in Es dur, mit der dann bald Cyklopenchor und Hauptorchester sich vereinigen.

Die Endgrenze einer Arie wird ohnehin weniger betont als die Anfangsgrenze. Das plötzliche Abbrechen eines Nachspiel-Ritornells ist in »Osiride« (so I 3) nicht mehr etwas so Ungewöhnliches wie einst im »Soliman«⁶. Schließlich wird sogar das solistische Hauptstück einer Oper (s. das letzte große zweisätzige Rondo in »Acis«) unmittelbar ins Rezitativ übergeführt.

Es kennzeichnet die Bedeutung, die »Osiride« einmal für die Entwicklung des Opernkomponisten Naumann in den achtziger Jahren, dann aber für die Fixierung des neuen Programms zu Beginn der Ära Bertoldi hat, daß gerade diese Oper reich an breit durchkomponierten Szenen und Szenenfolgen verschiedensten Typs ist (die, wie gesagt, höchstens vor dem Eintritt einer längeren Arie eine kurze Atempause mittels authentischer Kadenz zulassen); das sowohl bei Aufeinanderfolge bloßer Soloformen (so der Dialog Geron/Areteas in der Höhle der bösen Geister II 5)⁷ als bei Miteinbeziehung des Chores und orchestraler Zwischenspiele⁸.

¹ Für sie wird auch zuerst »Stromenti entrano in cadenza« notiert (»Osir.« II 3; »Elisa« II 13).

² Ein In cadenza bei der Folge Secco/Arie ist erst später anzutreffen (»Dama« I 14).

³ Elisas Soloszene II 13 (a/A).

⁴ So »Osir.« II 8 bei der Formfolge Secco/Accomp. (F/D); ferner »Amore« (Aquilonenchor: Ddur-Schluß/»Soave armonia« hinter der Szene in Bdur).

⁵ Vgl. dazu W. v. Waltershausen, Der Freischütz (1920), S. 114.

⁶ S. S. 223.

⁷ Vgl. dazu Armidoros Monolog und Dialog mit der als Gespenst erscheinenden Clorinda (»T. p. a.« II 3/7) und die komische Arrestszene der »Dama« II 17.

⁸ So Schluß des II. Aktes; ferner I 4; besonders aber der Anhang zu I

Werden die beiden Akte der Dresdner Reformoper »*Osiride*« mit solch durchkomponierten Szenenfolgen abgeschlossen, bei besonderer Berücksichtigung des Accompagnatos, so halten sich die Aktschlüsse der *Semiseria* an das »Finale«¹, ein Zeichen dafür, daß der Zusammenhang der Gattung mit der alten Buffa das Primäre ist. Es versteht sich von selbst, daß hier Einzelzüge der Anlage und Ausgestaltung aus Naumanns früherem Buffo-Schaffen wiederkehren, so die Einführung eines mehrstrophigen Ständchens im $\frac{6}{8}$ -Takt (*Dalmira* in *Elisa I*), die traditionelle Form des Finale-Einsatzes mit einem Duett von Scarlattischem Typ (»*Elisa*« II).

Durchaus neuartig aber wirkt es, wenn der Beginn des zweiten Finales (»*T. p. a.*« II) oder der zweiten selbständigen Hälfte eines solchen (»*Dama*« II)² mit dem Einsatz eines Militärorchesters »sul palco« ganz plötzlich erfolgt. Damit gewinnt zugleich der Begriff des effektivvoll gegliederten Rondofinales eine neue Bedeutung. Entweder das Banda-Thema spannt den Bogen über einige dramatische Zwischenglieder hinweg bis zum abschließenden Wechselgesang, der nunmehr mit einer Unzahl charakteristischer Couplets versehen ist (»*Dama*«)³, oder es beherrscht ein breit sich entfaltendes echt dramatisches Finalerondo und beteiligt sich dann obendrein an dem thematisch selbständigen, ausgedehnten Rundgesang, der den Exodus bildet (»*T. p. a.*«).

Großzügigere Gestaltung des Finales, Reichtum an Kontrasten ergeben sich aus dem Wesen der *Semiseria* von selbst, aus ihrem Hang zum Vermischen dramatischer, lyrischer⁴, komischer Elemente, ihrer scharfen Anspannung von Chor, Ensemble, Orchester. Das zeigt sich auch bei einer Abschnittsfolge, die der Idee des »Kettenfinales« recht eigentlich entspricht. Nicht die Zahl der Tempoausschnitte, in die ein solches Finale zu zerlegen ist (durchschnittlich: 5),

(die Szene des Raubes), ein völlig zäsurloser Komplex von starkem Tempowechsel: Orchestereinleitung; Accomp. der *Aretea*, Mesuré-Dialog *Aretea/Isis* übergehend in Duett m. Frauenchor; Orchesterüberleitung zum Chor der bösen Geister; Accomp. des *Geron* (meist Halteakkorde!); Orchesterzweischenspiel (die Erde öffnet sich; Raub der *Aretea*); anschließend Angstrufe der erwachenden Frauen (*Isis* und Gefolge). Der Schlußtakt erfolgt im plötzlichen Piano.

¹ Nur »*Acis*« II verzichtet auf ein echtes Finale, um nochmals auf den finaleartigen Zusammenschluß gegensätzlicher Formen zurückzukommen (*Arie*, *Rezitativ*, *Coro*, *Duett*) und einen effektvollen Schlußchor anzuhängen.

² Schlußverwandlung: das erleuchtete Heerlager wird sichtbar.

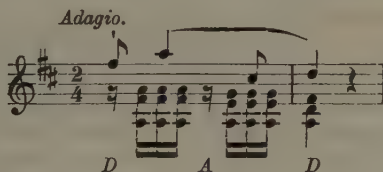
³ Hier wird also das Rondothema von vornherein mit dem Chor in Verbindung gebracht.

⁴ Bezeichnend ist z. B. das Verweilen des Ensembles auf der Phrase (»*T. p. a.*«, Finale II):

pp
 $\text{e mi sembra di so-gnar, mi sembra, mi sembra di so-gnar}$
 $\text{E Dis E Dis E Cis C H C D G}$

nicht der Umstand, daß in den frei dialogisierenden Abschnitten eine bezeichnende Orchesterwendung, eine bestimmte Bewegungsfigur der Geigen hervortritt, ist das Neue und Bemerkenswerte; vielmehr die weite Ausdehnung, der breitflächige Entwurf¹ bei scharfer Gegenüberstellung der Einzelgestalten, die außerordentliche Bestimmtheit und Hartnäckigkeit, mit der ein Motiv, mindestens seinem rhythmischen Wert nach, durch alle modulatorischen Färbungen hindurch seinen Abschnitt — d. h. auch einen Zwischensatz des Rondofinales — beherrscht (s. besond. »T. p. a.« I). Abschnitte, wie die drei letzten des II. Aktes »Elisa« (die Kriegsmärsche von Spaniern und Wilden/der Kampf/der Siegesgesang der Spanier/der Wutausbruch Papachidirs) haben fast mehr mit den großen Schlußaktionen des »Gustaf Wasa« zu tun, als mit dem früheren Buffo-Finale.

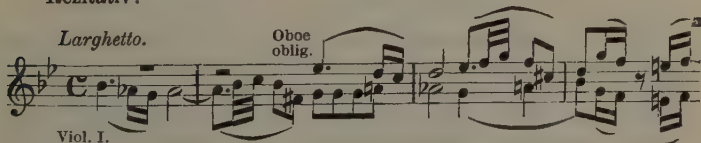
Das Streben, immer aufs neue scharfe Formgrenzen niederzureißen, offenbart sich auch in der Art der Vorbereitung des Finalebeginns. In »Acis« I wird nicht allein in cadenza-mäßig vom Rezitativ zum eigentlichen Finale hinübergeschritten: das Rezitativmotiv des Accompagnatos der Galatea:



bestreitet überdies den orchestralen Einleitungstakt des hochzeitlichen Mezza voce-Ensemble (des ersten Finaleabschnitts).

Damit ist die Frage der inneren d. h. besonders der rein motivischen Formverknüpfung im allgemeinen berührt. Die Entwicklung vollzieht sich parallel zu derjenigen der Nordenoperen. In der Oper »Elisa« (die in bewußter Anlehnung an »Amphion« geschrieben ist) wird das lyrische Kopfhema der Arie in Form eines Accompagnatomotivs angekündigt², so I 7:

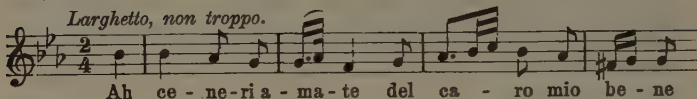
Rezitativ:



¹ Eine Tendenz des Finales in den 80er und 90er Jahren überhaupt (ZfM II 410).

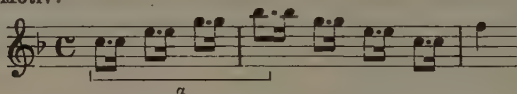
² S. dazu S. 248.

Arie:

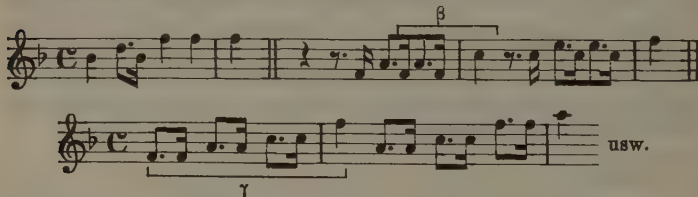


Auf das Wechselverhältnis zu »Cora« weist es, wenn in »Osiride« (II 4) auf ein kurzes, nur andeutend benutztes Instrumentalmotiv der Arie im Rezitativrahmen vorbereitet wird. »Osiride« macht aber zugleich einen Versuch weitgerichteter leitmotivischer Verknüpfung in Vorahnung der Methode des »Gustaf Wasa«¹. Der punktierte Kernrhythmus wird dabei in bewußt freimaurerischer Zuspitzung zugrunde gelegt²:

Das Motiv:



taucht zuerst auf nach einem rezitativischen Einschleissel (»... *possan gli dei tutti adempir i voti miei*«) vor Beginn der Reprise in Osirides Arie (I 3), in der dieser dem Orus alles Gute auf seinem Prüfungsweg wünscht. Die folgende Szene im Reich des Bösen, in der Geron sich Mut bei Tifon (dem »germe dei mali«) holt, wird in ihren rezitativischen wie in ihren ariosen Bestandteilen vollständig von α sowie von β und γ (s. u.) und von dem Rhythmus dieser herausfordernden Motive beherrscht. In der Soloszene des Orus (II 4) erklingen die Wendungen und das rhythmische Modell zum drittenmal, im Rezitativ wie in der zugehörigen Arie, hier echt leitmotivisch, als kurze Anspielung aufblitzend (»*fra l'armi, nel foco per lei sapro volar!*«), und zwar in den Formen:



In mehr erinnerungsmotivischer Weise wird in »Amore« (Sz. 3) durch Floras Worte (»*von überall her erklingt Rachegeheul wider dich, Amor!*«) die orchestrale Anspielung auf eine Begleitungsfigur der Oreadengesänge der Einleitungsszene herausgefordert. Unter Umständen werden — nach dem Muster des »Soliman« und des »Am-

¹ Auch das Motiv selbst kehrt wörtlich in »G. W.« wieder (»*Strid, Hjette strid*« in der Arie des Schutzengels in II).

² Vgl. dazu Naumannsche Freimaurerlieder. S. auch Abert, Mozart II 769.

phion — schon durch das Medium eines Soloinstrumentes Zusammenhänge deutlich gemacht: den Liebesklagen der Elisa (II 13) und des Don Ximenes (I 7 u. II 10) ist die Oboe eine treue Gefährtin¹.

Alle solistischen Einzelformen erscheinen bei einem Vergleich mit den Werken der früheren italienischen Periode in ihrem Wesen gewandelt, wie das im vorhergehenden schon angedeutet wurde.

Auf dem Gebiet der seriösen Arie ließ sich zwar die dreiteilige Da capo-Form von breiter Ausführung, bewaffnet mit allerhand italienischen Manieren und Unmanieren², schon aus dekorativen Gründen in Dresden nicht umgehen. In solcher Ausweitung und in so deutlicher formeller Anknüpfung an den *»Titus«* wie in Elisas Koloraturarie II 10³ tritt jedoch weder die dreiteilige, noch die sie verdrängende zweiteilige Form (s. z. B. die Koloraturarie *»Acis«* I 6) in der Behandlung der Parti serie später wieder in die Erscheinung. Gerade in *»Osiride«*, der die Ariendreiteiligkeit noch durchaus bevorzugt und mit Koloratur neuneapolitanischen Stiles sehr freigebig ist, ist der Repräsentant der Ort einer von Buffo-Leichtigkeit beeinflussten, höchst freien Umstellung und Neubewertung; dazu kommt die erwähnte vielgestaltige Prägung des Ritornells (s. besonders *»Osir.«* II 4).

Über die von früher her bekannten, jetzt in der Orchesterbegleitung und in einzelnen melodischen Manieren (so z. B. der Sextschluchzer aus *»Cora«*) modernisiert erscheinenden pastosen Gesänge von liedmäßiger Dreiteiligkeit im langsamen Tripeltakt (*»Osir.«* II 7) geht es zu der mit ganz kurzen arabeskenhaften Bläsersoli und mit bescheidenen Gesangsmelismen durchsetzten Liedarie, dem Liebling Antiopes und Coras (*»Elisa«* II 10; *»Osir.«* II 2) und — im Buffobezirk — zu Liedchen und *»Cavatinen«*⁴, wie dem drolligen Sicilano des mit wiederholtem Gähnen einnickenden Usbergante (*»T. p. a.«* II 7).

Den liedartigen Gebilden in ihren verschiedenen Erscheinungsformen schließt sich das kleine Rondo an. Es zeigt sich in seiner sauber periodisierten, französisierenden Gestalt im ruhigen Sechzehntel-Legato eines Allegretto grazioso $2/4$ (so *»Elisa«* I 12), aber ebenso in Hinwendung zu der ungebundeneren Haltung⁵ der buffohaften Rondo-Arie (so *»Dama«* II 8: die Wein- und Tabakglossen des angeheiterten Sergeanten), zu ihren pikanten Rhythmen⁶.


¹ Siehe aber darüber hinausgehend dann *»Orpheus«* (S. 302).

² Z. B. Koloraturabschnitt auf *»sta«* (*»Amore«*, Schlußarie), die abgestreifte Sekundkadenz (s. o.) kommt noch in *»Acis«* vor.

³ Z. B. epigrammatische Voranstellung zu Beginn. Nur die Behandlung der konzertanten Oboe nähert sich eher dem *»Cora«*-Stil.

⁴ An solchen Liedchen ist die *»Dama«* besonders reich.

⁵ Das Hauptthema auch der buffohaften Rondo-Arie erhält jetzt im allgemeinen die Form einer normalen Periode, nur die Zwischensätze pflegen die alte Parlando-Art beizubehalten (s. schon *»L' ipocondriaco«*).

⁶ In *»Dama«* I 10 (Allegretto der Dorina) taucht, offenbar durch den *»Figaro«* ermuntert, das alte venezianische:  als Grundrhythmus wieder auf.

Neu ist, daß sich das kleine Rondo jetzt häufig mit echt singspielerhafter Wirkung¹ zum instrumental-variierten Rondo wandelt. Das Thema von Arturos Rondo-Andantino (*»T. p. a.«* I 2):

Fag.

Chi portan-do un pe-so vâ, al-la lun-ga non può

più; può tar-dar, mà in ve-ri-tà fi-nal-

men-te il get-ta giù; può tar-dar

erhält bei zweimaliger Wiederkehr die Fagottfigurationen:

Fag. I

Fag. II

f


Die instrumentalen Witze und Malereien, die jetzt den Hauptwert der bekannten zweiteiligen Buffo-Arie ausmachen², kehren hier in verfeinerter Gestalt wieder. Das kleine Rondo in dieser neuen Verquickung mit der Instrumentalvariation wird aber — und das ist

¹ In Analogie zu der strophischen Instrumentalvariation in Mozarts *»Entführung«* (Osmins Lied). Vgl. ferner Seydelmanns *»Lahmer Husar«* (1780). Das Strophienlied mit variierender Begleitung findet sich auch in Naumanns Liedern.

² Für diese letztere ist neben äußerst farbigen Schilderungen des Gesamtorchesters in der *»Dama«* (bes. I 14: das Lagerleben) und geschwätzigten Erklärungen in *»Elisa«* (I 4; I 11) Poliphems Löwenarie *»Acis«* I 2 zu erwähnen, die großspurige Seriarparodie mit Malereien der Buffo-Arie, mit zoologischen Anspielungen im Stile Haydns verquickt.

für Naumann bezeichnend — auch in »*Osiride*« eingeführt (I 3) und damit für Lyrik und Orchesterkantabilität empfänglich gemacht¹.

Schließlich wird auf dem Boden der kleinen Rondoform das Arienorchester zu einer neuartigen Virtuosität angestachelt durch die schon aus »*Ipermestra*« bekannte Zuspitzung dieser Form zum nunmehr äußerst effekthascherischen alla Polacca in »*Acis*« (II 4) und in der »*Dama*« (II 7). An den perlenden Läufen der Klarinette,

an dem häufigen Betonen des Rhythmus: ♩  in der Trompete, an der Schlußwendung:



erkennt man, daß die Zeit Paërs und Mayrs gekommen ist, daß die Kunst Webers in Sicht ist. Nur für die *Seria*-Schicht kommt das zweisätzige große Rondo in Betracht, das den wichtigsten Soloszenen und Monologen der weiblichen Hauptgestalt vorbehalten bleibt². Das ausgedehnteste und schönste Beispiel dieser Art, Galateas Klage nach dem Fall des *Acis* — bemerkenswert schon dadurch, daß die Wiederkehr des Rondogedankens im Allegro noch entschiedener betont wird als in den Berliner Opern —, ist die letzte Opernarie Naumanns überhaupt³.

Die Arienform von mehreren nicht rondomäßig aufeinanderbezogenen gegensätzlichen Hauptabschnitten mit Takt- oder Tempowechsel — früher einseitig dem Buffobestand zugehörig und dort auch jetzt in den verschiedensten Kombinationen vertreten (viermal in »*T. p. a.*«) — stellt neuerdings eine halblyrische Nebenart auf⁴.

Beim Soloensemble wird im Zusammenhang mit dem Gesamtstil der neuen Dresdner Werke auf die Zugrundelegung gedrängter Formen gesehen, und das nicht allein dann, wenn das Ensemble einem größeren Komplex angegliedert ist⁵: schon »*Elisa*« (I 2) bringt ein selbständiges kurzes, terzen- und sextenfreundiges Frauenduet von angenehm dahinfließender Rondothematik in einfacher dreiteiliger Liedform (ebenso »*Acis*« I 4). Vollzieht sich aber der Aufbau (in Fühlung mit dem älteren Schema des Liebesduetts) doch noch in

¹ Ebenso Andantino affettuoso in »*Acis*« II 10 mit viertaktigem Holzbläservorspiel (Clar. soli m. Fag.).

² Je einmal in »*Elisa*« (II 13) und »*Osir*« (II 5; hier in eigentümlicher Konfundierung mit dem kleinen Rondo). Wo es sich nicht um den seelischen Höhepunkt handelt (»*T. p. a.*« II 14), betrifft es ein bravouröses Hauptstück der Primadonna (»*T. p. a.*« I 3; »*Dama*« I 9).

³ Der langsame 1. Satz siehe Notenbeil. XXX.

⁴ »*Amore*« Sz. 3, Arie der Venus, dreiteiliges Andantino grazioso $2/4$ + Allegretto $6/8$. Vgl. auch schon »*Orpheus*«, Arie der Proserpina (Kl.-A., S. 60).

⁵ Hierfür vgl. ein kurzes Abschlußduett Oro/Osiride (I 3), durch einige Accompagnatotakte von der Arie des Osiride getrennt: sofort im Pseudokanon beginnend, später kurze Koloratureinflechtung (Allegro).

mehreren selbständigen Hauptabschnitten, so muß sich der Inhalt der neuen empfindsameren Sprechweise anpassen. Ein Kanon darf es sich nicht mehr im wiegenden $\frac{3}{8}$ -Takt, rokokohaft umspielt, bequem machen, wie einst im »Soliman«; er wird in weiter Linienspannung entwickelt, ein Vorstoß auf dem Weg, der zum Kanon des »Fidelio« führt¹: siehe den zweiten Satz (Andantino G $\frac{3}{4}$) des Abschiedsterzetts der Frühlingsgottheiten in »Amore«, ein Kanon im Einklang:

Fl. solo in 8^{va} (mit einzelnen Verzierungen!)

Andantino

Venere: E - ter - no dol - ce no - do ne ten - ga o -

Fag. I solo

gnor a - mi - ci, che so - lo son fe -

li - ci quel - li che sanno amar, quelli che san - no a -

che san - no a - mar. E - ter - no dol - ce no - do

mar. E - ter - no dol - ce no - do usw.

Flora: (m. Corno I solo) Fag. II solo

p

¹ Vgl. auch den motivisch verwandten kurzen Abschnitt in Webers »Frei-schütz« (Nr. 9. Terzett. Partit. Peters, S. 109).

Zu dem veränderten Stil gehört es, daß dies Terzett mit einem gefühlvollen »Lebe wohl« beginnt und abschließt¹ (eine der Liedarie der Nordenopern entstammende Liebhaberei!), daß der Kanon sich zunächst ausschließlich der Bläserbegleitung bedient².

Ein die dramatische Entwicklung förderndes, ja den dramatischen Höhepunkt der Oper darstellendes Soloensemble bringt die »Dama« mit der Nachtszene vor dem Zelt des Hauptmanns (II 10/11: erst Duett, dann Terzett). Die Schärfe, mit der der Zusammenprall der liebeglühenden Gräfin und des ahnungslos daherschleudernden, tändelnden Paares erfolgt, das Feuer, mit dem die noch nicht erkannte »Dame als Soldat«, obwohl äußerlich der unterliegende Teil, die Situation beherrscht (Notenbeil. Nr. XXVII), weckt nochmals die Erinnerung an die dramatischen Soloensembles der »Medea«.

Für die Buffoschicht kommen hier Duetteinschiebsel in die Buffo-Arie von mehreren Abschnitten in Betracht (so das Fragespiel in »T. p. a.« II 7) sowie selbständige heitere Soloensembles mit Takt- und Tempowechsel als echte Gegenstücke zu jener beliebten Spezies der komischen Kontrastarie (»Dama« II 16; »Acis« I 11). Die auf Naumanns frühestes Buffoschaffen³ zurückgehenden ergötzlichen kurzgefaßten Duette zweier männlicher Gegenspieler — sie legen meist eine einfache Periode von Parlandocharakter zugrunde, die in variiert Form mehrmals wiederholt wird, wobei die Stimmen allmählich immer dichter zusammen oder gegeneinander rücken — erhalten häufige und effektvolle Nachfolge. Dabei kann das Buffo-Orchester wiederum seinen Witz beweisen. Riesensprünge der Geigen:



bezeichnen z. B. in dem Bedientenduett in »T. p. a.« (II 12) die Größenmaße des Sarges, den der siegessichere Usbergante für seinen Gegner Arturo bereitzustellen droht.

Das Cembalorezitativ behält in den Dresdner italienischen Opern seine alte Bedeutung bis zuletzt bei, ohne jedoch die Annäherung an die Methode des begleiteten Rezitativs und des Arioso jemals so weit zu treiben wie in »Amphion« und »Cora«. Wieder

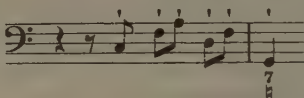
¹ Vgl. dazu Notenbeil. Nr. XXVI.

² Beim 1., 2. und 3. Vokalvortrag sekundieren: Flöte solo, Horn solo, I. Fag.; erst beim vierten und letzten Themavortrag (= 2. Einsatz der Venus) erfolgt der Eintritt des Gesamtorchesters. Ähnlich innerhalb eines Wechselgesangs (Amore, Sz. 6): der solistische erste Themavortrag und die Zwischensätze von Solo oder Solo-Ensemble werden ausschließlich von Bläsern begleitet (Clar./Fag., stellenweise Hörn.).

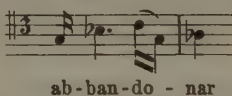
³ Vgl. S. 178 u. S. 235.

treten, sobald die Sprache eine erregtere wird¹ oder ein dramatischer Höhepunkt in Sicht ist, das bekannte jambische Modell oder charakteristischere Wendungen als Rezitativmotive auf den Plan (*»Osir.«* I 3; II 3), die dann womöglich spontane Weiterbildung erfahren (s. *»Elisa«* I 7: D. Ximenes erblickt das Grabmal der Geliebten)².

Schon vor *»Orpheus«* und *»Medea«* erlaubt es sich der B. c., eine Szene durch einige selbständige Takte zu eröffnen (*»T. p. a.«* II 1; Aktbeginn!). Nur in der *»Dama«* legt er sich auffallende Beschränkung auf. In *»Acis«* arbeitet er besonders mit Bewegungsmotiven; so heißt es beim Erscheinen der Cyklopen innerhalb eines Seccos (II 7)³:



Auch der harmonischen Fassung des Seccos wird erneute Beachtung geschenkt. Ein Muster der Vereinigung von tonaler Geschlossenheit (Beginn und Schluß: Grundakkord G I) und harmonischer Schattierung im einzelnen⁴ ist die langgestreckte Seccopartie in *»Acis«* I 5/6. In dieser Oper ist das Bild gegenüber früher weiter dadurch verändert, daß Vorschläge und Manieren auch im Secco durchgängig ausgeschrieben sind, so I 4:



Verblüffende Nebeneinanderstellung von Orchester und Cembalo, wie es der in den Nordenopern angestrebten klanglichen und dramaturgischen Eingliederung des Seccos entspricht, zeigt *»Amore«* (Sz. 5): als zu dem auf seine neubefestigte Herrschaft pochenden Gott des Winters plötzlich die geängstigte Doride tritt, wird von der letzten Zitierung seines feierlichen Accompagnatomotivs, d. h. den breiten Akkorden des Gesamtorchesters (einschließlich Trompeten, Posaunen, Pauke) unvermittelt ins Secco hindübergesprungen.

¹ Für diesen Fall ist auch das von Gluck her vertraute Aufsteigen in Sequenzform bei chromatischer Führung des Basses zu bemerken (*»Osir.«* I 2).

² In *»T. p. a.«* findet man auch in den rein komischen Partien häufig ein B. c.-Motiv, aber auch kurze malende Bemerkungen des B. c. (siehe besonders die parodistische Gespensterszene II 7). — Sehr lebhaft ist die B. c.-Bewegung in der *»Reggia d' Imeneo«*.

³ Diese Baßfigur wird leitmotivisch ausgenutzt.

⁴ Trugschluß beim Auftreten Galateas, Anwendung des neapolitanischen Sextakkords, sehr viel chromatische Modulation: u. a. die Verwandlung des verminderten Septakkords in einen Dominantseptakkord durch Erniedrigung des Grundtones, ein Effekt, der in Naumanns Cembalorezitativ öfters vorkommt (s. *»Cora«*).

Das begleitete Rezitativ bleibt im Prinzip¹ wie in Naumanns erster italienischer Periode der ersten Oper bzw. den Partiserialen der Semiseria vorbehalten (*»Elisa«*, *»T. p. a.«*, *»Dama«*). *»Osiride«* vermittelt mit seinen Mischungen von orchestral lebhaft untermalendem italienischen Obligato und einfachem Mesuré der Franzosen² zwischen *»Cora«* und *»Gustaf Wasa«*. Die großen Soloszenen der *»Elisa«* (I 7; II 13) folgen den Spuren des ersten Monologs der Antiope und letzten Endes der berühmten Ombraszene des *»Soliman«*³, indem sie dem einleitenden Accompagnato lyrische Ausbreitung und die Vorbereitung des kantabilen Arienthemas gestatten (s. o.).

Dem Charakter der *»Dama soldato«* als einer echten Milieu-Oper entspricht die Behandlung des Orchesters in dem in sich gefestigten Accompagnato-Monolog der Titelheldin (II 10: die Gräfin, als Posten vor dem Zelt des Hauptmanns, unruhig dessen Rückkehr erwartend). Zugrunde liegt ein Militärmarsch — Vordersatz: Bläser allein, Nachsatz: Tutti —, der erst im ganzen gespielt wird (zweiteiliges Lied), dann in Viertakterstückelung in die beiläufigen rezitativischen Betrachtungen der Gräfin hineinklingt⁴.

Unter den schlichten Mitteln des das Rezitativ begleitenden Orchesters behält das Tremolo weiter seine besondere Stellung. Es wird für dramatische Hauptmomente (*»Osir.«* II 8: Geron erklärt sich und seine Partei für geschlagen), für malerische Zwecke (*»Amore«* Sz. 3: *». . . freddo orrore«*) aufgespart, bleibt also vor entwertender Abnutzung dauernd bewahrt.

Wie es die Gesamthaltung der Opern verlangt, tritt das Orchester in selbständigen Aufgaben vielseitig hervor. Fast obligat sind jetzt rein instrumentale Bestandteile eines größeren dramatisch freien Komplexes, wie der Beginn der Landungsmusik in *»Elisa«*, die Darstellung des Erdbebens im Anhang zu *»Osiride«* I (wobei nach dem Muster von *»Cora«* gegen Schluß die Hilferufe der Frauen sich einmischen), die bildkräftige Begleitmusik zu dem raschen Szenenwechsel von Frühling zu Winter in *»Amore«* (Notenbeil. Nr. XXVI). Diese neue Farbigkeit steht naturgemäß in enger Wechselbeziehung zu dem oben gekennzeichneten veränderten Dresdner Inszenierungsstil.

Mit der alten italienischen Praxis wohl vereinbar ist das Einflechten von Marschsätzen. Neu aber ist, daß sie jetzt gern einem Bläserensemble anvertraut und als Banda auf die Bühne postiert werden.

¹ Ausnahme: die Szene des Polyphem (*»Acis«* II 11), eine Seriaparodie. Das groteske Duell der beiden Bedienten in *»T. p. a.«* (II 16) war ursprünglich kein wirkliches Duett, sondern — viel origineller — ein Pseudoduett mit ständigen rezitativischen Störungen (s. das Dresdner Autogr.).

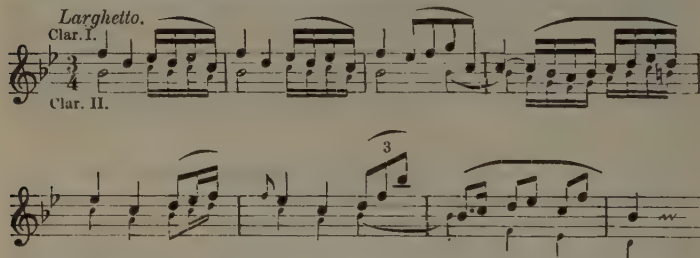
² S. S. 337⁸.

³ S. S. 217 u. S. 248. Zwei Solo-Oboen werden eingeführt (s. o.) und zwar u. a. mit Echowirkungen, ähnlich dem Chalumeau Glucks.

⁴ Die Regieanweisung verlangt, der musikalischen Gestaltung entsprechend, Bewegung: *varie tende con sentinelle che si mutano* (also Postenablösung!).

Damit ist nicht nur, wie bereits erwähnt, ein wirkungsvolles Mittel formaler Gliederung, sondern überdies eine neue Form orchesterlicher Charakterisierung gewonnen, wie sie dem jungen Streben nach Milieuklarheit wohl ansteht. Die Banda dient der ethnographischen Unterscheidung von Spaniern und Wilden in den Märschen des II. »*Elisa*«-Finales¹, sie gibt sich als primitive Cyklopenmusik bei den fanfarenhaften Anrufen des Ständchens in »*Acis*« II (Notenbeil. Nr. XXIX).

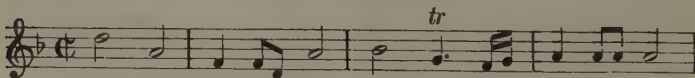
Eine Ergänzung zu der Einführung einer militärischen Instrumentenverbindung auf der Bühne bildet die Verwendung von jagdmäßigen Fernsignalen der Hörner innerhalb eines Ensembles (zur Ankündigung des *Acis* und seines Gefolges, I 1), das überraschende Einsetzen einer zarten »blasenden Musik« hinter der Szene (»in lontanza«) mit einer Melodie im langsamen Tripeltakt. Das letztere bedeutet im besonderen Maße ein Eingehen auf eine Liebhaberei der empfindsamen Zeit und Gesellschaft². Das Vorbild des »*Amphion*« wird hierbei dadurch überboten, daß ein solches Bläserthema, z. B. in »*Amore*«, bei der Wiederkehr des Frühlings:



im freien Wechselspiel mit dem Hauptorchester und einem Vokalensemble ausgesponnen wird.

Die veränderte stilistische Grundlage, das Gegenseitigkeitsverhältnis, in dem die Dresdner Opern der letzten zwei Jahrzehnte und die großen auswärtigen Schöpfungen Naumanns zueinander stehen, bedingen auch eine Umwertung der Ouvertüre. Mit der neutralen Haltung einer in lebenswürdiger Form geistreich unterhaltenden Buffa- oder Seria-Einleitung ist es vorbei. Die große

¹ Die Spanier: harmonischer Satz mit der Besetzung von Oboe/Clarin./Trombe/Fagotti. Die Wilden: heterophoner bzw. unisoner Satz in der Besetzung von Püfferi/Tromboni/Serpente e altri stromenti pulsatili, z. B.:

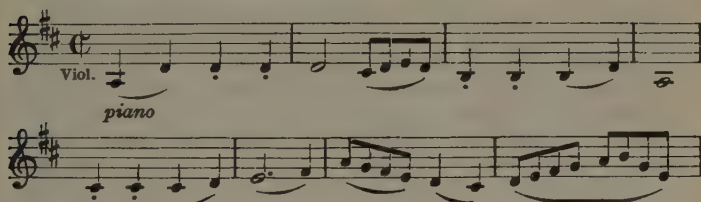


(Das Textbuch sagt dazu: »Trommeln, Castagnetten und Becken etc.«!)

² Vgl. dazu den Bericht der Elisa v. d. Recke über ein Fest in Seifersdorf in Anwesenheit Naumanns (Rachel II 182). S. auch unt. S. 366.

Choroper »*Osiride*« macht, als erste Naumannsche Oper, den Schritt zum französischen Typ und bereitet damit den Boden für die Ouvertüren von »*Gustaf Wasa*«, »*Medea*«, »*Protesilao*« auswärts, von »*La reggia d'Imeneo*«, »*Amore*« und »*Acis*« in Dresden¹. »*Acis*« schließt das in robustem Händelschen Strich gezeichnete Allegro mit der darauf folgenden Szene der arbeitenden Cyklopen zu einer Charaktereinheit zusammen. »*Amore*« läßt, auf die Sonatenform verzichtend, dem einleitenden Andante maestoso die Allegretto-Musik des die Oper beschließenden Wechselgesangs (D dur $3/4$)² folgen. Eine ähnliche einseitige Beziehung zu dem Schluß der Oper — der bekannte Monsigny'sche Gedanke — sucht »*Elisa*« (s. Satz III) unter Beibehaltung der italienischen Form; die Oper schlägt also auch in diesem Punkt die Kompromißrichtung von »*Amphion*« und »*Cora*« ein.

Wo kein oder kaum ein motivischer, so besteht jedenfalls in viel höherem Grade als früher ein allgemeiner innerer Zusammenhang zwischen Ouvertüre und Stück. Gerade innerhalb der schwankenden Gattung der Semiseria läßt sich durch die jeweilige Fassung der Ouvertüre ein bestimmtes Vorzeichen für den Einzelfall gewinnen, die Hauptrichtung des Ganzen schon im voraus festlegen. So wird der Hörer in »*Tutto per amore*« und der »*Dama soldato*« — völlig anders als in »*Elisa*« — mit der Ouvertüre inhaltlich wie formell auf Buffolaune und Singspielanmut hingelenkt. »*Tutto per amore*«, das im spannenden Piano anhebt:



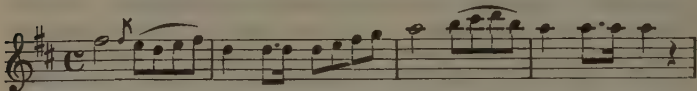
folgt wohl nicht zufällig dem Schema der Ouvertüre der »*Entführung*« (Satz III = I)³. »*La dama soldato*« bringt eine originelle Verquickung von Sonatenform, Rondo und altem Konzert. Letzteres kommt in

¹ Die Oper »*Osiris*« steht darin allein, daß sie am Schluß der Ouvertüre auf den langsamen Anfangssatz zurückkommt; mit »*G. W.*« und »*Medea*« teilt sie den Fugatocharakter des Hauptthemas. Alle die genannten Ouvertüren von französischem Typ (mit Ausnahme von »*Protesilao*«) führen in die 1. Szene; »*Reggia*« und »*Acis*« analog der »*Medea*« mittels rhythmischer Verschränkung (bei Wechsel der Taktart), die übrigen in der normalen französischen Weise mittels Halbschluß auf der Dominante (bzw. Dominantsept-Akkord).

² Das Thema wird zuerst nur vom Bläsertrio: Flöte/2 Fagotte intoniert, dann vom Tutti wiederholt. Der zweite Gesamt Vortrag des Themas erfolgt in Fdur bei echt Naumannschem plötzlichen Umschlagen in die Medianten (DV/F bei übergebenem a" der Flöte solo).

³ Vgl. dazu das gleichzeitige freiere Experiment im »*Orpheus*« (s. o.).

Concertinopartien zur Geltung (Soloﬂöte bzw. Solohorn mit baßführenden Geigen), die sich sowohl innerhalb der ersten wie der zweiten Themengruppe selbstherrlich ausbreiten; für den Rondo-rahmen aber sorgt, zu Beginn der Oper von Bläsern und Pauke allein intoniert, ein regelrechter deutscher Militärmarsch¹:



derselbe, der am Schluß der gesamten Oper von der Banda auf der Bühne unter Tuttischlägen des Hauptorchesters noch einmal ungekürzt vorgetragen wird.

In »*Tutto per amore*« und »*La dama soldato*« sind Naumann zwei echte Lustspielouvertüren gelungen. Haydn'scher Geist zeigt sich dabei schon in den übermütigen Fugato-Ansätzen, in der Lebendigkeit des Kontrapunkts auf homophoner Anlage, der sich freihält von der Pedanterie, die Naumanns Ouvertüren sonst in Übergangs- und Durchführungsabschnitten (oft schon beim Themavortrag selbst, siehe »*La reggia*«) eignet. Auf Haydn weist es auch, daß in der »*Dama*« der Kopf des ersten Themas in der zweiten Themengruppe wieder benutzt wird (ebenso in »*La reggia*«). Ein kantabiles zweites Thema erscheint nur in »*Acis*«. Naumann bleibt der Methode der alten Buffo-Ouvertüre treu und bringt das zweite Thema in concertino-ähnlicher Beschränkung auf Geigen und Bratschen (»*Acis*«, »*Elisa*«; modifiziert in »*T. p. a.*«), oder er hält sich an den Stil seiner Nordenoperen und führt hier eine Trio-Episode ein (»*Osir*«: 2 Fl./Geigen als Unterstimme). Den Gepflogenheiten seiner großen Opern (besonders »*Amphion*« und »*Protesilao*«) entspricht auch das, daß nun für erstes wie zweites Thema als Normalfall der regelmäßige Achttakter genommen wird, der erst im *p*, dann im *f* (Tutti) gebracht wird, daß die Durchführungsmethode, die sich mit Vorliebe auf den Themakopf stützt, mehr Spielraum erhält als früher, sowohl innerhalb eines selbstständigen Zwischenteils wie in der bekannten Verquickung mit dem Beginn der Reprise².

Die Frage der Orchesterbehandlung wurde bisher nur in Hinblick auf ihre Bedeutung für bestimmte Formen (wie Arie, Ouvertüre) gestreift. Dabei wurde schon auf das Wechselverhältnis zu der technischen Weiterbildung in den auswärtigen Partituren hingedeutet.

Das hauptsächliche Kriterium des neuen Orchesterstils ist die Verselbständigung der Bläser, wobei von den Bühnenmusiken ganz ab-

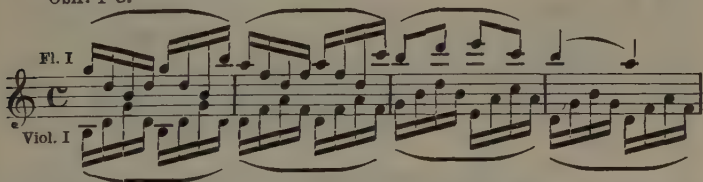
¹ Abgedruckt bei Cahn/Speyer, S. 205. Ganz analog beginnt d'Alberts Einakter »*Flauto solo*« (der Marsch wird dort als Marsch des Regiments »Jung Bornstedt« bezeichnet). — Auffallend ist die Ähnlichkeit mit dem Thema des zweiten Satzes von Haydns Sinfonie »*La reine*«.

² Beides vereint findet sich in »*Acis*«. Sehr gern legt Naumann das KopftHEMA in die Unterstimme und gibt der Oberstimme einen Kontrapunkt dazu.

gesehen sei. Mit der Häufigkeit der Einschaltung von Taktgruppen für Bläser allein (siehe besonders die Arieneinleitungen seit der »Dama«), mit kantabler Herausstellung der Clarinetti soli¹ (z. B. in einem Überleitungsthema der Arie »Acis« I 9) kommt Naumann Mozart zum mindesten gleich. In der Ausnutzung des tiefen Registers des letztgenannten Instrumentes bleibt er allerdings hinter Mozart (Maskenterzett!) zurück. Auch scheut Naumann im allgemeinen noch davor, die Klarinetten in selbständiger Form in die Funktion des das Cembalo verdrängenden Bläser-»Pedals« (dessen Bedeutung schon in »Elisa« feststeht) einzubeziehen, wie das bei Mozart häufig zum Ersatz der Oboe geschieht. Das rein äußerliche Mitgehen der Klarinetten mit den Oboen kommt sogar noch in »Acis« vor². Um so beweglicher geben sich die Fagotte, besonders das von der Baßführung unabhängige erste Fagott³.

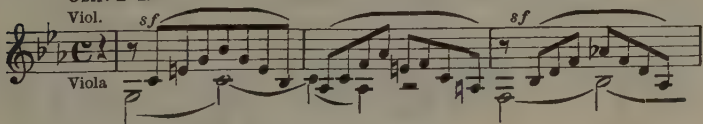
Eine gewisse Verhaltenheit im Vergleich mit dem Mozart-Orchester ergibt sich dadurch, daß Naumann sehr zum Einführen gesangvoller Gegenstimmen in der Tenorlage mit häufigem synkopischen Festliegen neigt (besonders in Bratsche und I. Fagott). Elastizität erhält das Satzgefüge auf der anderen Seite durch die Häufigkeit akkordlichen Figurenwerks von Achtel- oder Sechzehntelbewegung in Streichern wie Holzbläsern. Bald erscheint die einfache Albertische Form, sogar in Gegenbewegung:

Osir. I 3.



bald weit ausgreifende, mit Wechselnoten und kurzen Luftpausen durchsetzte Figuration, z. B.:

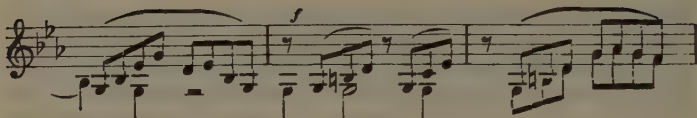
Osir. I 4.



¹ Dies letzte — wie schon viel früher in »G. W.« — nur in »Amore« und »Acis«: die lokalen Dresdner Verhältnisse erlaubten keine frühere Benutzung dieses Instrumentes (s. o.). Anders liegt der Fall natürlich bei dem Bühnenorchester (Militärmusiker).

² Immerhin findet sich in »Acis« I 9 der fortschrittliche Fall, daß bei akkordlicher Bläserfüllung des Satzes die Klarinetten über die Oboen zu liegen kommen.

³ Auf die Berliner Dreiteilung der Fagotte bei Tieftklang muß Naumann



Diese instrumentalen Bewegungsformen — dazu gehört auch die chromatisch umspielende Figuration — sind eine Teilerscheinung des Eindringens eines vom Klaviersatz gestützten, neuen deutschen Liedstils in Naumanns italienische Werke. Sie finden sich gerade in »Osiride« in überraschender Fülle. Die Oper erweist sich damit als Vorstudie zu dem dänischen »Orpheus«, sie dürfte sogar von den Skizzen zu dem kurz zuvor beabsichtigten deutschen »Orpheus« profitiert haben. Der französische Melodietyp, der sich seit »Cora« innerhalb aller Formgattungen festsetzt, reizt zu verschiedenartigster Belichtung von Vorder- und Nachsatz, sogar einzelner Zweitaktphrasen¹, zur Einführung von Trio-Episoden aller Art, also ebenfalls (wie das eben erwähnte Figurenwerk) zu einer Bereicherung und Verfeinerung der Instrumentationstechnik.

Aber auch bei Bildungen, die den Zusammenhang mit älteren Instrumentationsformen deutlich verraten, werden jetzt neue Resultate erzielt. Das alte Modell eines begleitenden Wechselspiels der Geigen wird auf Instrumentengruppen von gegensätzlicher Färbung übertragen:

Osir. II 5.

Viol.

Fag.

Ob.

Hr.

Aretea: in - fe - li - ce, che sa - rà, ah che

allerdings in Dresden verzichten (s. Notenbeil. Nr. XXVI). Die Posaunen, die das Dresdner Orchester nicht aus eigenen Kräften besetzen konnte, kommen nur in der Winterszene von »Amore« vor, in nur zweifacher Besetzung.

¹ Sehr auffallend in »Elisa« I 12.

Gerone:

mai, che mai sarà? Sa - rà quel che tu vuo - i

Das schon in Naumanns ersten Opern beliebte Pizzicato tritt innerhalb veränderter Mischformen auf. In einem instrumental-variiierenden kleinen Rondo in »*Osiride*« (I 3) läßt Naumann einmal das gesangvolle Thema des Soprano von Geigen und Baß pizzicato begleiten, hebt aber die Bratschen coll' arco in klangvoller Gegenführung zu der Gesangslinie und in Sechzehntelfiguration hervor. In Stücken feierlichen oder stark lyrischen Charakters wird das Pizzicato der Bässe mit dem Legato der übrigen Streicher und der Bläser so häufig verschmolzen¹, wie das eigentlich erst später bei Wagner wieder geschieht.

Die dramatische Situation bringt den Komponisten oft auf Einfälle, die auf die Instrumentationskunst des 19. Jahrhunderts vorausdeuten. Der Zauberspruch Gerons (»*Osir.*«, Anhang von Akt I) endet damit, daß eine einsame Flötenterz über dem Fundamentton der Bässe hängen bleibt, ein Berliozscher Effekt:

Adagio.

Fl.

p

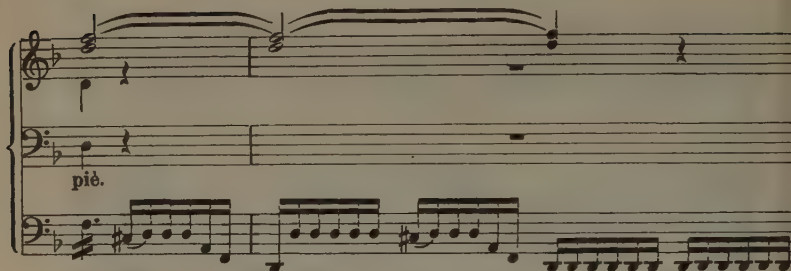
Viol. con sord.

Gerone (sotto voce).

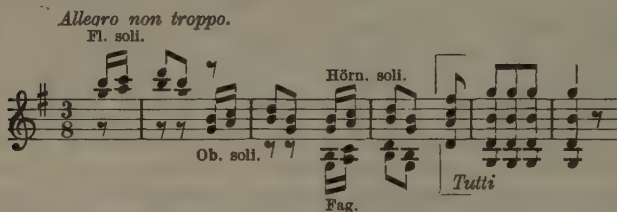
Via sot - ter - ra - ne - a s'a - pra al mio

p

¹ Auch die Mischung von sordinierten Geigen und Baßpizzicato wird mitberücksichtigt, die in primitiver Form schon bei Hasse anzutreffen war.

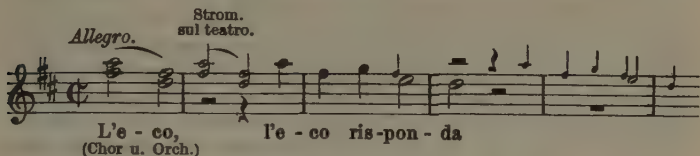


In bildkräftiger Weise erfolgt der Ausklang einiger Ensembleszenen dadurch, daß eine kurze Hauptphrase durch die verschiedenen Oktavlagen und Instrumentengruppen nach unten abgestoßen wird (eine Manier, die uns als ein Charakteristikum des »Carmen«-Stils gilt), so beim Verlassen der Frühlingsfärbung in »Amore« (Notenbeil. Nr. XXVI) und sehr witzig am Schluß des Spottchores auf den Wirt Ficcanaso in der »Dama« (I 2):



Die veränderte Instrumentationstechnik der Dresdner italienischen Opern in dieser zweiten Periode ist nur ein Symptom für die Stilwandlung im großen, die mit den nordischen Opern Entschiedenheit gewinnt; ein Zeichen dafür, daß auch die weit bescheideneren Opern des kl. kurfürstl. Theaters im weitesten Umfang in jene Stilwandlung hineingezogen werden. Auf die melodischen, harmonischen, satztechnischen Eigentümlichkeiten des neuen empfindsamen, zum Teil schon frühromantischen Stils, die in den letzten Abschnitten bereits berührt wurden, soll im Schlußkapitel kurz zurückgekommen werden. Hier sei nur noch auf ein satztechnisches Kuriosum hingewiesen, das die besprochenen Opere semiserie allein betrifft: sehr gern läßt Naumann Kanon und Kontrapunkt im Buffogewand aufmarschieren, wartet er mit archaischen Wirkungen auf. Den köstlichen Betrunkenenchor (»Dama« II 9), der von dem Sergente geführt, von Lauretta vergeblich zur Ruhe verwiesen wird, beginnt er — auf Philidors Spuren — mit einem Pseudokanon (Notenbeil. XXVIII). Die Arrestszene (ebenda II 17) endet damit, daß das Trällerliedchen der »Dama soldata« und das Angstkouplet des Wirtes in einem

Duett kombiniert werden. Wiederholt wird in der Cyklopenmusik von »*Acis*« vor dem Liebling Händel eine Verbeugung gemacht. Besonders geistreich archaisiert der Schluß dieser Oper: er verquickt die Form des Wechselgesangs mit der Echomethode der Madrigalchöre des 16. Jahrhunderts, ein letzter Gruß an Naumanns zweite Heimat, Venedig; das Echo wird dabei einer Banda auf der Bühne (Clar./Hörn./Fag. e Serp.) anvertraut, z. B.:



Freilich macht Naumann zuweilen aus der Not eine Tugend: durch solch kunstvolle, feinsinnige Wirkungen sucht er darüber hinwegzutäuschen, daß ihm Übermut und Leichtigkeit des echten Buffokomponisten fremd zu werden beginnen¹.

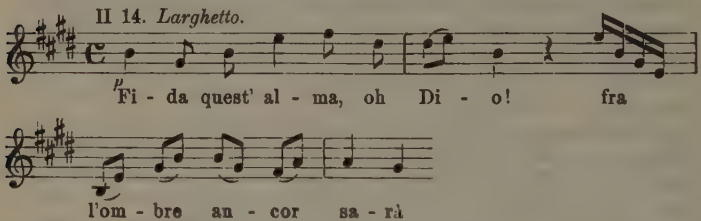
Soll am Schluß noch in gedrängter Nebeneinanderstellung die Bedeutung der Einzeloper dieser Periode für das Gesamtbild fixiert werden, so ist von »*Osiride*« auszugehen. In diesem Werk überträgt Naumann, bei aller Rücksichtnahme auf die Ansprüche des Kastratengesangs und der Virtuosität, das in den beiden ersten Schwedenoperen neu festgelegte Prinzip, d. h. das Wesentlichste des französischen Opernstils auf die Verhältnisse der italienischen Oper, und zwar zu einer Zeit, wo an den künstlerischen Umschwung und die künstlerische Mission in Berlin noch nicht im entferntesten zu denken war. Durch die Eigenart des Textes war hier überdies das Tor weit geöffnet für das Eindringen von Eigentümlichkeiten des eben sich festigenden deutschen Liedstiles. Damit gewinnt die Gelegenheitsoper »*Osiride*« — sie ist bei weitem reicher an in die Zukunft weisenden klanglichen und formellen Versuchen als »*Cora*« — entwicklungsgeschichtlich innerhalb des Naumannschen Schaffens eine Bedeutung, wie sie ähnlich früher »*Armida*« und »*L' Ipocondriaco*« zugesprochen wurde. Sie bereitet auf die großen ernsten Opern der achtziger Jahre vor, nicht allein auf die italienischen Opern in Berlin, sondern ebenso auf »*Gustaf Wasa*« und besonders auf »*Orpheus*«. Es ist das bis in motivische Einzelheiten hinein zu merken². Zu

¹ Immerhin wird sein Name zusammen mit demjenigen Schusters noch nach 1800 bei Aufzählung derjenigen deutschen Komponisten genannt, die die »Gabe des musikalischen Witzes in reichem Maße besitzen« (Allg. Mus. Ztg. III 142).

² Vgl. z. B. das Thema des Trauerreigens in »*Orpheus*« (Kl.-A., S. 18) mit dem Thema der Arie der Aretea »*Sventurata, tormentata*« (»*Osir.*« II 5); auch

dem veränderten Seria-Bild fügt der um ein Jahrzehnt jüngere, kurze Einakter »*Amore giustificato*« einige ergänzende Züge hinzu, während »*La reggia d' Imeneo*«, die dritte der seriösen Festopern, den Charakter eines nur äußerlichen, belanglosen Parergon hat.

Die Opern der Semiseria-Gruppe weisen die verschiedensten Mischungen auf. Für Naumanns künstlerisches Wollen bezeichnend ist es, daß die erste, die noch vor »*Osiride*« aufgeführte »*Elisa*« den Ton mit Entschiedenheit auf den Begriff: seria legt¹; sowohl in den Formen, die von der italienischen, wie in denen, die von der französischen Oper angefordert sind (s. besonders den Seesturm in I.). Das gegensätzliche Element tritt hier in der Hauptsache in Gestalt des Grotesk-Komischen und des Exotisch-Pittoresken in die Erscheinung. Das Streben nach einer dramatisch-musikalischen Einheitsatmosphäre ist gerade in dieser Erstlingsoper der neuen Dresdner Epoche sehr ausgeprägt. »*Tutto per amore*« erhält dadurch seine besondere Spannung, daß alle Seria-Abschnitte eine unmittelbare Abbiegung ins Parodistische erfahren, wobei auf die ursprünglichste Form der Buffokunst überhaupt zurückgegriffen wird: die Comedia dei servi. In Naumanns Musik rückt das Singspielhaft-Liebenswürdige stärker, als man erwartet, in den Vordergrund; das um so mehr, als Naumann die ernste Hauptgestalt (Clorinda) zwar viel Bravour entfalten läßt, ihre lyrischen Anwendungen aber sehr maßvoll, fast volkstümlich gestaltet, z. B.:



Der Ton des Singspiels und des heiteren deutschen Liedes dringt besonders stark in der »*Dama soldato*« durch, dem frischesten und lebensvollsten aller nicht ernstesten Werke Naumanns. Dazu kommt, der Forderung des Sujets entsprechend, das Neu-Hereinziehen² und das Dominieren militärischer Instrumente, bravourösen Bläserklangs,

die verschleierte Anspielung auf Glucks: »*Chi mai dell' Erebo*« geschieht in »*Osir.*« (Chor der bösen Geister [Anhang zu I]) in ähnlicher Form wie in Naumanns »*Orpheus*«. S. auch S. 340.

¹ Auch das zweite Liebespaar ist hier durchaus ernst zu nehmen. Wie »*Amphion*« beginnt »*Elisa*« mit einer Soloszene der weiblichen Hauptperson; die drei anderen Opern fangen dagegen mit einer Introduzione an (in »*T.p.a.*« ist es ein gewöhnlicher Rundgesang).

² S. Trommel und Flautino im Hauptorchester bei der »*Canzonetta*«.

die Benutzung originaler militärischer Marschmusik nach dem Vorbild des »Gustaf Wasa«. Gerade die »Dama soldato«, eine ausgesprochene Milieu-Oper und ein Hauptstück der Gattung der Soldatenoper überhaupt, läßt aber im besonderen in der musikalischen Fixierung der Gestalt der Gräfin zugleich erkennen, welcher Kunst der Charakterzeichnung und -durchführung Naumann jetzt fähig ist. Die Oper »Aci e Galatea«, ein Nachzügler und Naumanns letzte große Arbeit, schließt den Kreis; ein Werk von hoher Meisterschaft, in dem der Ausgleich zwischen den ernsten und den heiteren Tendenzen besonders gelungen ist, und das in dem kurzen Adagio des Chores und der breiten Klage der Galatea (nach dem Fall des Acis) seinen ergreifenden Höhepunkt hat. Die Ensemblekunst (die schon in der »Dama« Mozartsche Spuren aufwies), die Experimentierlust (die sich nochmals besonders erfolgreich dem Bühnenorchester und den romantischen Fernsignalen zuwendet), die Freude am Lokalkolorit (dem hier, wie schon erwähnt, viel Archaismen dienen) sind die alten geblieben; die Frische der Erfindung, die Ungezwungenheit des Tones aber haben auffallend gelitten: Naumann hatte sich — in fast zehnjähriger Pause — dem Theater ein wenig entfremdet.

Für die künstlerische Entwicklung Naumanns sind, nach dem zuletzt Gezeigten, die beiden Anfangswerke dieser Periode, »Osiride« und »Elisa«, die wichtigsten. Sie sind es auch für die Entwicklungsgeschichte der Dresdner Oper zwischen Hasse und Weber im allgemeinen, sowie für eine Betrachtung der Tendenzen der italienischen Oper in Deutschland während der letzten zwei Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts. Daß 1781 — ein Jahrzehnt nach der »Clemenza di Tito«, die, obzwar neuneapolitanisch modern sich gebend, doch durchaus die Grundlage der traditionellen Solo-Oper wahrt — ein Werk wie »Osiride« überhaupt in Dresden geschrieben und aufgeführt werden konnte, ist an sich schon von Belang. Diese Tatsache lehrt, daß man ursprünglich an eine volle Verwirklichung des zu Beginn der Ära Bertoldi aufgestellten Programms gedacht hat, wohl bestärkt durch Naumanns auswärtige Erfolge, daß man den Mut hatte zu einer weitgehenden Regeneration der ernsten italienischen Oper, eine Absicht, die in der Stadt Hasses mehr zu bedeuten hatte als irgendwo anders. In diesem Sinne konnte hier »Osiride« als Reformwerk bezeichnet werden. Es ist nicht Naumanns Schuld, wenn diese Oper ein Unikum in dieser ganzen Periode geblieben ist (sieht man von der Miniature des »Amore« ab).

Ihrer unmittelbaren Auswirkung wegen noch bemerkenswerter ist die Oper »Elisa«. Mit diesem Werk wird (ebenfalls 1781) die Stilbasis für die eben sich entwickelnde Opera semiseria und eroicomico in Dresden festgelegt, unabhängig von italienischen Mustern und Mozarts italienischen Hauptwerken vorausgehend. Damit wird nicht nur der Rahmen geschaffen für die veränderte Repertoiregestaltung (besonders für die spätere Aufnahme der gesinnungsver-

Auf der anderen Seite wird, wie oben gezeigt wurde, dem Italienertum die Treue bewahrt (besonders dem Secco und Kastratengesang)¹, gewinnt das französische Element Boden, entwickelt sich neben der gesanglichen Virtuosität eine neue Virtuosität des Orchesters, besonders der Bläser, wird die Banda auf der Bühne, das orchestrale und vokale »Da lontano« auf Naumanns Initiative hin² zum obligaten Bestandteil der Dresdner Semiseria. Offensichtlich also wird hier zugleich — und zwar außerordentlich frühzeitig — der Semiseriatyp Paërs und S. Mayrs im wesentlichen festgelegt, wie andererseits Naumanns »*Osiride*« sowie seine Berliner Opern, zusammen mit dem schwedischen »*Gustaf Wasa*«, die operngeschichtlich bedeutsame Mayrsche Serialeistung³ vorwegnehmen.

Nichts natürlicher, als daß nach 1800 Paër nach Dresden berufen wird. Er, der typische Vertreter der Semiseria um die Jahrhundertwende⁴, sollte die Weiterpflege dieser hier längst festwurzelnden Stilart sichern; er war aber auch dazu ausersehen, das zwanzig Jahre hindurch unterdrückte Seriaprogramm unter günstigeren äußeren und inneren Bedingungen wieder aufzunehmen: mit »*Achille*« und »*Leonore*« knüpft er an Naumanns vergessenes Reformwerk »*Osiride*« an⁵.

Wie in Stockholm, Kopenhagen, Berlin, so sollte sich also auch in Dresden der Opernkomponist Naumann im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts als Wegbereiter, als Führer auf neuer Stilbahn erweisen: für die deutsche wie für die italienische Oper⁶.

¹ Nur in »*Acis*« ist der Kastrat ausgeschaltet (s. auch S. 1151).

² Besonders das zarte Da lontano eines Bläserensembles gehört seit »*Amphion*« zu Naumanns Lieblingen und wird von Schuster und Seydelmann fleißig nachgeahmt und ausgebaut. Zu den wenigen Änderungen, die Naumann für die Aufführung seiner verdeutschten »*Armida*« im kleinen Theater 1780 vornimmt, gehört die Einführung eines Da lontano von Klar./Hörn./Fag. zur Ankündigung der Zelmira (I 8). Die deutsche Partitur (Staatsoper Dresden) sagt dazu: »Dieses wird auf der Bühne hinter dem Vorhang von lauter blasenden Instrumenten gespielt; im Fall es aber wegen Mangel der Instrumente nicht seyn könnte, so spielt es das Orchester pianissimo.« — Ein ähnliches Da lontano der Bläser im Stile des »*Amphion*« sehen noch vor 1780 die Dresdner Opernentwürfe (Naumann/Lindemanns »*Orpheus*«, Schuster/Meißners »*Cora*«) vor. Für die Liebhaberei des Fernorchesters überhaupt ist (neben der auch in Dresden bekannten »*Zémire*« Grétrys) das Vorbild des Monodrams (s. »*Medea*«) von Bedeutung.

³ Vgl. dazu das bei Schiederemair II 179 Gesagte.

⁴ Vgl. Schiederemair II 1 ff.

⁵ In der motivischen Belebung des B. c. im Secco dieser Opern darf man wohl im besonderen eine Rücksichtnahme auf die Dresdner Tradition sehen.

⁶ Daß Naumanns Neu-Dresdner Produktion außerhalb Dresdens nur wenig beachtet wurde, liegt nicht zum wenigsten an ihren Anforderungen an ein gepflegtes Orchesterspiel. Rochlitz schreibt in seiner Kritik der übersetzten »*Dama soldato*« (s. o. S. 332): »Es läßt sich kaum einsehen, warum man, bey dem Mangel an guten neuen Opern, und bei der Sucht, immer neue zu hören, nicht zu mehreren Naumannschen greift.«

IV. Teil.
Schlußbetrachtungen.

**Zur Persönlichkeit Naumanns. Das frühromantische
Element in Naumanns musikalischem Stil.**

I. Zur Persönlichkeit Naumanns*.

Das Bild der Persönlichkeit Naumanns ist für die Nachwelt im wesentlichen durch Elisa von der Reckes oben erwähnten Aufsatz: Über Naumann, den guten Menschen und großen Künstler, geprägt worden. In aufdringlicher Weise ist in dieser Persönlichkeitszeichnung von Edelmüt, Frömmigkeit, Bescheidenheit die Rede, entsprechend dem Bedürfnis, zu verhimmeln und zugleich zu moralisieren, das der berühmten Baltin besonders in ihren späteren Jahren eigen war. Derjenige, der den Entwicklungsgang des Meisters kennen gelernt hat, sträubt sich unwillkürlich gegen solch allzu pastorale Färbung, gegen solche Einseitigkeit der Betrachtungsweise.

Das Vertrauen zu der eigenen Kraft, zu dem persönlichen Glück fällt zuerst auf, das dem Jüngling den Mut zu der abenteuerlichen Fahrt nach Italien gibt, die Energie, mit der er allen Schwierigkeiten zum Trotz auf sein Ziel lossteuert.

Daß Naumann zu so rascher Anerkennung seiner Kunst und seiner Persönlichkeit gelangt ist, daran haben Lebensklugheit, ja Schlaueheit, die schon in frühen Jahren ausgeprägt waren, nicht wenig Anteil. Er war um Regiekünfte nicht verlegen, wenn es galt, sich in unangenehmer Situation zu helfen, einen Gegner zu entwapfen, die Leute bei guter Laune zu halten. Sehr bezeichnend ist der erste Brief aus Schweden an einen Blasewitzer Freund (Anh. B II)¹. Er lehrt zugleich, wie der junge Komponist sich auf jedes Milieu einzustellen weiß, welche Sicherheit erschon früh gewonnen hat, sich in höfischen und adligen Salons zu bewegen, auch, wo es angebracht ist, seine Gedanken zu verbergen. Mit dem Wachsen seines äußeren Erfolges steigert sich seine Haltung zur Grandezza, zu einer Gelassenheit, die eine etwaige Zurücksetzung des Musikanten von vornherein ausschloß².

* Über bildliche Darstellung Naumanns vgl. G. Beutel, Bildnisse hervorragender Dresdener aus fünf Jahrhunderten, Veröffentlichung des Vereins für Geschichte Dresdens (1908). Der Stich Hüllmanns nach der Zeichnung J. C. Seydelmanns ist häufig zu finden, z. B. in den Direktionsräumen der Dresd. Staatsoper, der Musikabteilung der Dresd. Landesbibliothek und im Archiv der Kgl. Oper Stockholm; reproduziert u. a. durch G. Gugitz in seiner Herausgabe der »Vertrauten Briefe« Johann Friedrich Reichardts (1915). Vgl. noch Rachel (Beilage zum Dresd. Anzeiger a. a. O.), Allg. Mus. Ztg. VII sowie das Vorwort dieser Arbeit.

¹ Vgl. auch die Anekdoten bei M. 279, 322 u. a.

² In den »späteren kränklichen Jahren« zeigte sich, wie Rochlitz (Allg. Mus. Ztg. VII, Sp. 362) bemerkt, »ein gewisses, leicht erregbares Mißbehagen bey kleinen Vorfällen, die ihm Verkennung, Herabsetzung zu verraten schienen«.

Die Fäuste des einstigen Bauernjungen zu zeigen, wo es darauf ankam, das hat Naumann übrigens nie verlernt¹. Wesentlich aber bleibt das frühe Streben nach weltmännischen Allüren, nicht im Sinne des Hofmanns oder des Pseudo-Adligen, sondern im Sinne des seines Wertes bewußten, selbstsicheren Bürgers einer neuen Zeit. Naumann ist im Kern eine echt bürgerliche Künstlernatur, wie sie vergleichsweise auch sein Freund und Zeitgenosse Anton Graff darstellt. Bewußt wie unbewußt war er in seinem Denken darauf eingestellt, in die bürgerliche Sphäre einzugehen. Seine Wohnung in Dresden, das »Naumannsche Palais« in Blasewitz (das erweiterte und modernisierte bescheidene Grundstück seiner Eltern)² boten — nach seiner Heirat mit der Tochter des dänischen Admirals von Grodtschilling (1792) — durchaus das Bild einer gepflegten, jedoch nicht betont luxuriösen Häuslichkeit³. Die Art der Geselligkeit, auf die hier gehalten wurde, die Lebensformen, die hier herrschten⁴, alles das ergibt ein für das höhere Bürgertum des ausgehenden 18. Jahrhunderts kennzeichnendes Ensemble.

Nicht zu übersehen ist, daß ein im besten Sinne bürgerlicher Zug auch dem Haus des jungverheirateten Grafen Moritz Brühl eigen war, zu dem sich Naumann seit seiner letzten Rückkehr aus Italien immer mehr hingezogen fühlte. Von so etwas wie Adelsstolz war bei dem sehr jugendlichen Paar, den Eltern des späteren Berliner Intendanten, nichts zu merken, und allzu üppigen Lebenszuschnitt verbot schon die finanzielle Lage. Für Naumann aber war das Haus Brühl seit der letzten Rückkehr aus Italien bis zu seiner späten Heirat die Basis des Seins. Nicht allein, daß er sich hier die Gesellschaftsformen aneignete, die es ihm dann ermöglichten, in Stockholm, Kopenhagen, Berlin mit solcher Sicherheit aufzutreten: hier fand er auch seine eigentliche Häuslichkeit, Entspannung nach Berufsärger, Anregung aller Art, wahre Freundschaft, und dazu weibliche Anmut und Liebenswürdigkeit. War er während der Wintermonate in Dresden fast täglicher Gast der Brühls (sie nannten ihn gern »unseren kleinen Mann«), so war er im Sommer oft wochenlang in Schloß Seifersdorf (bei Dresden) zu Besuch und leistete der Gräfin während der häufigen Abwesenheit des Grafen gegen 1790

¹ S. dazu das amüsante Aktenstück des Dresdner Hauptstaatsarch.: Renterey Acta. Die Vermachung eines dem Cap. Meist. Naumann allhier zugehörigen ohnweit Blasewitz im Gehege gelegenen Planes betr. (Geh. Finanz Archiv Loc. 38542).

² Vgl. dazu Rachel II 173 und Mitteil. d. Vereins f. Gesch. Dresdens XXV.

³ Der elegante junge H. Himmel fand sein Schlemmerbedürfnis an Naumanns Mittagstisch nicht befriedigt, wie Gyrowetz (Selbstbiogr. [hgb. v. Einstein], S. 101) berichtet.

⁴ Französisch war als Umgangssprache in Naumanns Hause nach seiner Heirat beliebt. Naumann (ein starkes Sprachtalent) eignete es sich unter dem Einfluß der Gräfin Brühl ebenso rasch an wie früher das Italienische, ohne es mit der Orthographie allzu genau zu nehmen (s. die Briefe im Anh.).

gern Gesellschaft¹. Die pikante und lebhafte Gräfin Tina Brühl (die Tochter eines französischen Premierleutnants aus dem Elsaß), die schon als Sechzehnjährige in der Straßburger Gesellschaft viele Verehrer zu ihren Füßen gesehen hatte, scheint es verstanden zu haben, den etwas schwerfälligen jungen Komponisten, der sich im Verkehr mit Frauen in einer gewissen Zurückhaltung gefiel, richtig zu nehmen².

Durch die Brühls festigen sich auch bald seine Beziehungen zu Elisa von der Recke³. Das dauernde, enge Verhältnis zu der hochbedeutenden, allseitig gebildeten, klugen Baltin, die nach unglücklicher Ehe unruhig herumzog und schließlich in Dresden eine zweite Heimat fand, hatte für die Entwicklung seines Geschmackes, seiner Bildung viel zu bedeuten. Ihr Naturgefühl brachte in Naumanns Brust verwandte Saiten zum Erklingen⁴. Immer wieder finden sich in ihren Aufzeichnungen Naturschilderungen, besonders von Ausflügen in die »Sächsische Schweiz«, deren Schönheiten Naumanns besonderer Freund Mitte der achtziger Jahre, Graf Geßler, aufspürte; das Auskosten des Anblicks einer »romantisch schauerlichen Gegend«, »phantastisch geformter Felsengruppen«, einer Ruinenlandschaft im Vollmond oder bei Sonnenuntergang, in Verquickung mit dem Gedanken an geliebte Tote oder Entfernte, oder gar an die Seelenlage des mittelalterlichen Menschen ist ihr etwas Vertrautes; Wendungen wie »wildromantisch« gehören zu ihren Lieblingsausdrücken⁵.

Freilich der Hang zur Exaltiertheit, der diese Frau, eine der eigenartigsten Gestalten der empfindsamen Zeit überhaupt⁶, kennzeichnete, hätte Naumann gefährlich werden können, hätte nicht die sachliche schlichte Natur seiner Gattin dazwischengestanden, die Elisa später in die bescheidenere Rolle der »treuen Hausgöttin« und »Tante Reck« zu drängen gewußt hat.

¹ Dazu v. Krosigk, S. 113, 152, 174.

² Goethe schreibt 1785 an Tina Brühl (Krosigk, S. 135): »... Die Naumannschen Melodien [Abschiedsliedchen u. a.] sind mir ein neuer Beweis der Macht, die Sie über Geist und Fähigkeit der Menschen ausüben. Ihr Einfluß auf dies herrliche Genie reicht sogar über das Meer [Kopenhagen!], und mit seiner Entfernung scheint Ihre Gewalt über dasselbe nur zu wachsen. Ich bin so glücklich gewesen, einige poetische Sache fertig zu machen, die mit seiner [Naumanns] gegenwärtigen Stimmung im Einklang stehen könnten. In Wahrheit spricht aus ihm nicht der Künstler, sondern es ist der Mensch, der sich nach dem Gegenstande seiner Liebe sehnt, es ist seine Seele, die den Schmerz der Trennung empfindet. Sagen Sie ihm, bitte, viel Schönes von mir, ich hatte schon den Plan, ihm zu schreiben, aber ich habe meine Absicht geändert, ich mache Sie zum Dolmetscher meiner Gefühle, und wer könnte eindrucksvoller Freundliches sagen, als Sie. Warum kann ich nur nicht Sie diese Lieder singen hören! Denn man merkt es wohl, sie sind nur für Sie in Töne gesetzt.« —

³ Über ihren ersten Besuch bei Naumann im Sommer 1784 berichtet Elisa ausführlich (Rachel II 171).

⁴ Dazu M. 427X.

⁵ Vgl. die Tagebuchaufzeichnungen bei Rachel II 322, 332, 334, 336.

⁶ Vgl. Th. Klaiber, Die deutsche Selbstbiographie (1921), S. 122.

Denn während G. Körner, der Weimarer Dichterkreis, und selbst Graf Geßler und Frh. von Seckendorf, zeitweise ihre glühenden Verehrer, das »verkehrte Wesen, das ihr zur Natur geworden«¹, nicht lange ertragen und sich um so lieber ihrer Schwester, der bezaubernden Herzogin Dorothea von Kurland zuwenden², scheint Naumann ihrem Himmeln und Psychologisieren gegenüber schwächer gewesen zu sein.

Zu einem Concertato empfindsamer Seelen bedurfte es übrigens nicht erst des Erscheinens Elisás. Auch in dem Brühl'schen Kreise selbst hatte man Sinn dafür, und sogar die lebensfreudige sanguinische Tina gefiel sich zuweilen darin. Die Dialoge über metaphysische Fragen, über das Humanitätsideal, zunächst von dem gemeinsamen freimaurerischen Boden aus begonnen, verloren sich gern in mystizistisches Gebiet: den derben Einwürfen des Realisten und Witzboldes Weiß (des gern gesehenen Lautenisten der Hofkapelle) zum Trotz³, der hier ebenso als Freigeist und Skeptiker auftrat, wie späterhin in dem Reckekreis Graf Geßler⁴. Von Youngs »Nachtgedanken« angeregt, gibt man sich gern im Dunkel der Nacht Betrachtungen über Tod und Unsterblichkeit hin. Eine Art mystischen Toten- und Geisterkult treiben die Freunde miteinander in dem vielgenannten Seifersdorfer Tal, dessen Anblick Sophie Becker, die Reisebegleiterin Elisás, 1784 zu dem Tagebucheintrag veranlaßt: »Lange hat mein Herz sich nicht in dieser sittlich wollüstigen Stimmung befunden«⁵. Zarte Bläserakkorde, in der Auffassung des Genießenden mit dem Natureindruck der untergehenden Sonne verschmelzend⁶, der Klang der von Naumann gespielten Glasharmonika geben den musikalischen Untergrund dieser Seelenlage. Wir haben es hier vielfach mit reichlich manirierten Äußerungen der neuen Naturschwärmerie zu tun, von denen sich ein Mann wie der herbe Graf Geßler freihält, und von denen offenbar auch Naumann seit der Zeit des »Gustaf Wasa« innerlich immer mehr Abstand gewinnt.

Man würde wohl die seelische Atmosphäre, in der Elisa von der Recke in jenen Jahren ihrer inneren Krisen mit wahrer Wollust lebte, voll treffen, nicht aber diejenigen des Brühl'schen Kreises, unterließe man es, darauf hinzuweisen, wie doch auch das Heiter-

¹ So schreibt v. Seckendorf 1798 (Dresdn. Geschichtsbl. 1918, Nr. 2/3, S. 134/35).

² Vgl. Rachel II 324, 354, 365. Sie ist »nichts weniger als tragisch und feierlich, wie letzteres die Recke nicht selten zu Unzeit ist«, und sie hat »alle die Weiblichkeit, die Elisa fehlt«, schreibt 1790 G. Körner, der später allerdings von »frivol« spricht (Briefe an Schiller I 375; II 389).

³ Krosigk, S. 84, 154.

⁴ Rachel II 331.

⁵ Rachel II 177 ff.; Krosigk, S. 59. Sehr bezeichnend ist das (von L. Neumann gedichtete) Lied in Naumanns Liedersammlung von 1784: »Abendgesang im Tina-Thal bey einem Grabmale«.

⁶ Rachel II 324.

Beschwingte dieses Naturgefühls zur Auswirkung kommt: in ländlichen Festen, die das patriarchalische Verhältnis beweisen, das auf Seifersdorf Herren und Untertanen verbindet. Hier erklingt volkstümlicher Gesang, nicht selten nach Naumanns Komposition¹, dazu das Lautenspiel von Weiß, die Gitarre Tinas². Die Freude an deutscher volkstümlicher Musik, die in Naumann jetzt erwacht, ist ohne diesen Hintergrund nicht zu denken, die Musik der »Cora« und des »Amphion« ohne Kenntnis des empfindsamen Webens im Seifersdorfer Tal nicht voll zu verstehen.

Etwas ganz Neues bedeutete für Naumann schon — das ist besonders für seine Entwicklung als Opernkomponist wichtig — das hohe literarische Niveau in dem Brühlischen Kreis. Hier ist er, der in seinem Denken zunächst nach vorwiegend am rein Musikalischen haftete, in die deutsche Literaturbewegung hineingerissen worden (s.o.). Naumann war mehr als etwa Mozart von dem Drang erfüllt, die literarischen Kenntnisse zu erweitern, Lücken der Bildung auszufüllen. Er ist mit Eifer auf alle Anregungen seiner Umgebung eingegangen, der zünftigen Literaten wie der feingebildeten Literaturkenner: für die spätere Zeit sei hier nochmals an den Grafen Geßler, den geistvollen Schillerverehrer erinnert³. Schon darum, weil Meißner seinen Namen nur in gehässigem Tone nennt, ist Joh. Leop. Neumann hervorzuheben, als die für die Erweiterung des Denkens und die Eroberung des literarischen Neulandes wichtigste Persönlichkeit. Er, der in den Übersetzungen der »Cora« und des »Amphion« ebensoviel Sprachgefühl wie musikalisches Einfühlungsvermögen beweist, war wie geschaffen dazu, Naumann in »den Tempel des deutschen Musen« einzuführen, um ein Wort aus den Briefen der Grafen N. Bark zu gebrauchen (Anh. BV, 6)⁴.

Die Dichter, zu denen sich Naumann, nach Elisas Bericht, innerlich besonders hingezogen fühlte, waren Klopstock, dessen »Lehrstunde« und »Vater unser« er komponiert, und Wieland, dessen »Agathon« und »Oberon« er immer wieder liest. Auch um Schiller hat er sich dann, auf Körners und Geßlers Anregung hin, bemüht. In dem literaturfreudigen Kreise, in dem Naumann nach dem Abschluß seiner italienischen Periode lebt, bildet sich in ihm zugleich immer stärker das Bedürfnis heraus, eine feste musikästhetische Basis zu gewinnen. In Wechselwirkung mit den großen Auf-

¹ S. dazu S. 1217.

² Vgl. das Graffsche Bild bei Krosigk zu S. 200. Naumann selbst ist übrigens einer der letzten Vertreter der Lautentabulatur (J. Wolf, Handbuch der Notationskunde II [1919], S. 94).

³ Er macht seine Freunde mit der »Resignation«, mit »Don Carlos« bekannt (Rachel II 327, 330).

⁴ Man darf sich nicht durch die Tatsache irreführen lassen, daß Neumann (den Tina 1784 einmal ironisch den »protecteur des beaux arts« nennt) mit seinem Übereifer, seiner Überbetriebsamkeit allmählich seinen Freunden und so auch Naumann selbst auf die Nerven fiel (ZfM III 8; Krosigk, S. 113).

gaben zwischen 1778 und 1790 sucht er zumal eine klare Opernästhetik zu entwickeln. Ideen, die am Schluß seiner italienischen Wanderjahre ihm unklar vorschweben, werden nun zu Ende gedacht und gewinnen feste Gestalt. Die Frage eines Ausgleichs von französischem und italienischem Opernstil, einer Überwindung des neapolitanischen wie des Rameauschen Operntyps durch höhere Synthese hat keinen Deutschen so intensiv beschäftigt wie Naumann, vollends seitdem Gluck als Erlebnis und Problem in den Mittelpunkt rückte¹. Ideen, die im Linienzug dieses Kompromißstrebens von Marmontelscher Färbung lagen, hat er mit Begier aufgegriffen. Wo er die Hände des Musikers zu sehr gebunden glaubte (wie in der Zusammenarbeit mit seinen beiden schwedischen Dichtern), fühlte er sich instinktiv zum Widerspruch gereizt.

In Verquickung mit dem Raisonement über den Formtyp der großen Oper überhaupt drängt sich die Frage der deutschen Oper im besonderen in den Vordergrund. J. L. Neumann spielt auch hier eine wesentliche Rolle als Helfershelfer bei der Gedankenarbeit. Die von ihm verfaßte Vorrede zur deutschen »Cora«-Ausgabe bringt die Präzisierung des Standpunktes in bezug auf die Mischung der Opernstile im allgemeinen wie die Ausprägung einer deutschen Oper im besonderen. Schon 1780 war das Ziel im Umriß festgelegt: eine bilderreiche große deutsche Choroper, die im Rezitativteil mit besonderer Freiheit und Großzügigkeit zu gestalten war; mit erhobener Stimme wird den Verfechtern des gesprochenen Dialogs die Wendung »deutsches Rezitativ« entgegengehalten (»Cora«-Vorrede)², ganz offensichtlich im Gedanken an die Elastizität des Cembalo-Rezitativs und seine vielgestaltige Behandlung in den Werken Hasses wie Händels und Bachs.

Mußten Naumann die Opernanschauungen Wieland/Schweitzers oder gar Herders³ schon in den Jahren des »Amphion« und der »Cora« als allzu einseitig erscheinen, so erst recht in der Zeit, in der die Tendenz zur deutschen Oper — und zwar im Gedankenaustausch mit G. Körner — besondere Stärke gewinnt: um 1785, nach dem aufrüttelnden Erlebnis des »Gustaf Wasa« und während der Arbeit an »Medea«. Körner, der gegen 1790 im brieflichen Verkehr mit Weimar die Frage einer großen deutschen Oper von gräzisierender Linie mit Vorliebe anschneidet, sucht 1787 Schiller zu einer Operndichtung für Naumann anzuregen⁴, der in Angelegenheiten des Textes allmählich immer kritischer wird⁵. Noch Anfang 1788 (Brief v. 21. Januar)⁶ schreibt er:

¹ S. d. Anhang B VII.

² Vgl. ZfM III 9.

³ Vgl. G. Schünemann, Bachjahr. 1914, S. 96 ff.

⁴ Klötzer, Schiller in seinen Beziehungen zur Musik. Programm des Gymnas. Zittau 1885, S. 8/10.

⁵ M. 423. S. dazu Anh. B VI.

⁶ Briefwechsel I 159.

»Naumann hat wieder mit mir von einer Oper gesprochen, die Du ihm machen sollst. Er geht auf den Herbst nach Berlin und hat sich vorgenommen, den König zu einer Nationaloper zu bereden. Er will seine ganze Kraft aufbieten, um der Musik einen eigenthümlichen Charakter zu geben, der sich durch Wahrheit und Würde auszeichnet. Die Klopstockschen Schauspiele sind ihm für das Theater zu mager. Von Dir erwartet er mehr Theaterkenntnis(!), weniger Härte in der Versification und gleiche Gedrungenheit der Sprache. Er sprach in der Tat mit Geist und Wärme über die Sache, sodaß er mich sehr eingenommen hat. Was sagst Du zu dieser Idee?»

Eine solche Arbeit, in dieser Zeit der dramatischen Hochspannung durch Naumann geleistet, hätte der Sache der deutschen Oper eine entscheidende Wendung geben können.

Der ständige Gedankenaustausch mit Männern wie Graf Geßler und Körner, den intimen Freunden des Weimaraner Kreises, ist für das letzte anderthalb Jahrzehnt das Bestimmende. Die Entschiedenheit, mit der in »*Medea*« das Problem des Pantomimischen oder der tragischen Ballett-Pantomime selbst erfaßt wird, steht offensichtlich in innerer Beziehung zu Körners, durch Pariser Eindrücke schon 1780 gewecktem Interesse für diese Frage¹, wie der überraschende Zug ins Monumentale, den Naumann in den Berliner Opern gewinnt, mit den bedeutenden Diskussionen und den weiteren selbständigen Plänen großen Stiles ursächlich zusammenhängt. Durch Körner, einen der ursprünglichsten musikalischen Denker am Ausgang des 18. Jahrhunderts², ist überdies die Aussprache über die Frage der Durchdringung des absolut Musikalischen (>des Schönen und der Grazie<) mit bestimmten poetischen Ideen auf jenem Niveau gehalten worden, das durch Naumanns Beziehungen zu Männern wie C. F. Cramer (dem Freunde Gerstenbergs) und Herder³ gegeben war.

Am 26. Mai 1789 berichtet Elisas Tagebuch⁴:

»Wie schön feierte Naumann gestern Abend den Geburtstag meines seligen Bruders. Meine Schwester mit ihrem ganzen Gefolge, mich und Geßler hatte er zu einem kleinen Concerte zu sich gebeten. Naumann überraschte meine Schwester und mich durch ein Quartett, welches er für die Harmonika komponiert hatte. Die Flöte, die Laute und das Violoncell wetteiferten miteinander: die Harmonika und Flöte drückte himmlische Empfindungen aus, die mich über dieser Endlichkeit Schranken erhoben; die Laute und das

¹ Vgl. dazu Ansichten über Ästhetik und Literatur von W. v. Humboldt (Jonas, 1880), S. 67.

² Seine musikästhetischen Anschauungen gewinnen im brieflichen Verkehr mit Schiller und Humboldt feste Gestalt. Vgl. auch Fr. Jonas, Chr. Gottfr. Körner, Biograph. Nachrichten über ihn und sein Haus (1882), S. 102 ff.

³ Vgl. dazu G. Schünemann, Bachjahrb. 1916, S. 23 ff.

⁴ Rachel II 329.

Violoncell hatten etwas irdischeres; aber die zärtlichste Melodie drang auch bei diesen Instrumenten, von der vollkommensten Harmonie beseelt, tief in das bewegte Gemüth. Auf der Harmonika zauberte Naumann unnachahmlichen Wohllaut hervor! Dieser schien aus höheren Sphären zu uns hernieder zu tönen: nur die Flöte durfte mit der Harmonika wetteifern und konnte sie begleiten, ohne verdunkelt zu werden. Wagten aber die anderen Instrumente sich neben die Harmonika, dann mußten sie ihren Weg allein gehen oder sich mit einander vereinigen, um einen gefälligen Eindruck zu machen. Trafen aber alle vier Instrumente zusammen, dann war das ätherische mit dem irdischen in einer entzückenden Harmonie vereint. Naumann sagte mir, er habe durch dies Quartett die hohe geistige und die zarte sinnliche Liebe darstellen wollen: durch die Harmonika und Flöte habe er die edelste Geschwisterliebe auszudrücken gesucht, und ich sollte dies Quartett als die Geburtstagsfeier meines seligen Bruders betrachten.«

Ihm schwebt ein freies Ineinanderwirken von Musik und poetischer Idee vor¹, wie es in dem Herderschen Kreise erörtert wurde.

Wie stark der reflexive Zug sich im Denken des reifen Naumann vordrängt, dafür zeugt eine Äußerung Körners. Er schreibt 1788 an Schiller²:

»Was mir bei dieser Bekanntschaft [mit den Brühls] lieb ist, ist besonders eine genaue Verbindung mit Naumann, der wirklich sehr bei mir gewonnen hat. Er hat mehr helle und große Begriffe von seiner Kunst, als ich erwartet hatte.«

Bei aller Neigung, von einseitig musikantischen Fesseln loszukommen, hat Naumann den Idealen seiner Entwicklungsjahre: Tartini, Hasse, Graun, bis an sein Ende die Treue bewahrt. Sein Verhältnis zu Händel und Bach ist unter der Einwirkung Hillers und Doles' um 1780 noch enger geworden, als es schon zuvor war³. Es spielt das, wie gesagt, stark in sein Schaffen hinein. Damit hängt es wohl auch zusammen, daß er in Fragen der Kirchenmusik einen strengeren Maßstab anlegte, als man es bei dem Nachfolger Hasses zunächst erwartet⁴. Die Freude an einer technischen Souveränität neuer Richtung bestimmte seine Stellung zu Haydn, den er unter den zeitgenössischen Künstlern besonders verehrte. Überdies reizte ihn die harmonische Fülle und Phantasiekraft, die seinen Klaviersonaten eigen ist, Haydns Sinn für die Instrumentaldichtung⁵

¹ Auch daran ist hier zu erinnern, daß Naumann von der Programmouvertüre seit »*Amphion*« nicht mehr losgekommen ist.

² Brief vom 6. Febr. 1788 (Briefe [2. Aufl.] I 160) — In diesem Zusammenhang bemerkenswert ist, worauf Meißner (S. 446) aufmerksam macht, die auffallende sprachliche Gewandheit Naumanns.

³ S. auch den Brief an Padre Martini, Anh. B I, b.

⁴ Vgl. Gyrowetz, Selbstbiogr., S. 101; Anh. B VIII. Hierbei sind auch religiöse Gesichtspunkte, das Verhältnis zu Herrnbut u. a. zu berücksichtigen.

⁵ Daher Naumanns Vorliebe für die »*Sieben Worte*«.

wie für die Naturmalerei. Um die viel kritischeren Urteile Naumanns über Mozart richtig zu verstehen, ist zu bedenken, daß man zwei sehr verschiedenen Charakteren und künstlerischen Typen gegenüber steht. Das Wort vom »Sansculotte« (M. 424) ist mehr als Ausdruck einer gewissen (übrigens auf Gegenseitigkeit beruhenden) Abneigung zu betrachten, als im konkreten Sinn auf das Musikalische zu beziehen. Die bekannten Äußerungen Beethovens oder Herders über Mozarts Operntextwahl könnten auch von Naumann herrühren. Die »Zauberflöte« konnte bei einem Musiker, der sich die zu begründende deutsche Oper in großer durchkomponierter Form, von vielgestaltigster Rezitativmanier, von reichen instrumentalen Milieuschilderingen durchwirkt dachte, nur wenig Gegenliebe finden (s. dazu Anh. B VII).

Eine besonders starke Neigung zur Kritik betätigt Naumann gegenüber den eigenen Werken. Es reizt ihn, für ein Stück die verschiedensten Lösungen zu versuchen¹. Noch als Komponist der »Cora« unterwirft er sich freiwillig dem Urteil Hillers (s. o.). Naumann, ein außerordentlicher Verehrer des Solid-Handwerklichen², war kein Schnellschreiber. Um so auffallender ist — ein Zeichen seines Fleißes und seiner systematischen Arbeitsweise — der Umfang seines Schaffens, in dem übrigens Selbstentlehnungen aus früheren Werken kaum vorkommen.

Der Hang zur kritischen Analyse und die hohe Achtung vor dem Kunsthandwerklichen bedingen auch Naumanns Erfolge als Kompositionslehrer³. Ein gewisses freundschaftliches Verhältnis zu dem Schüler, persönliche Anteilnahme war bei ihm Voraussetzung der Lehrtätigkeit⁴. Beim Unterricht selbst war er nur sehr schwer zu befriedigen⁵. Als Gesangspädagoge ist er sogar mit einem kleinen Kompendium hervorgetreten⁶. Wie es ähnlich später in dem Werk des Naumannverehrers H. F. Mannstein geschieht⁷, geht er dabei aus auf das Gewinnen einer sicheren Intonation (bei allmählicher Schärfung der Intervalle bis zur Dezime) und, in Verbindung damit, auf Ausbildung des *Messa di voce* und des *Portamento*; er stützt die Singübungen durch Hinzufügen der verschiedensten Formen

¹ S. die acht verschiedenen Fassungen des »Pilgergesanges« der »*Pellegrini*«. S. auch S. 291².

² Die charlatanhafte Art Voglers war ihm sehr unsympatisch, vgl. einen Brief an Friederike Brun v. 10. Aug. 1786 (Kgl. Bibl. Kopenhagen, nach frdl. Mitteil. d. Herrn Bibliothek. Vict. Madsen).

³ S. S. 119⁴.

⁴ Vgl. besond. Krosigk, S. 154^X über Himmel.

⁵ S. den Bericht seines Schülers, des Dessauer Musikdirektors Reinecke bei Meißner (445^X). Über Reinecke als Komponist vgl. Allg. Mus. Ztg. V (1803), Sp. 584.

⁶ Skalen mit unterlegtem Baß zur Übung der Stimme für angehende und geübtere Sänger von J. A. Naumann (Lpzg., Breitk. & Härt.).

⁷ Das System der großen Gesangsschule des Bernacchi von Bologna (1835), S. 16, 19, 27, 32; vgl. auch zweite Auflage 1848, z. B. S. 208.

begleitender figurierter Bässe. Sein Bestreben ist, die altitalienische Tradition in die werdende deutsche Gesangkunst mit allen nötigen Einschränkungen hinüberzuleiten, diese aber zugleich von italienischer Ausartung freizuhalten und — auf Hillers Spur — Sinn und Geschmack in der Frage der Manieren zu verfeinern. Daß dies Bestreben nicht umsonst war, geht aus Kritiken über seine berühmteste Schülerin Amalie Schmalz hervor¹. Die wachsende Genauigkeit und Sorgfalt in der Aufzeichnung kleinster Verzierungen und kürzester Kadenzten sowie einzelner Fermaten im Gesangspart (dies besonders seit der Liedersammlung von 1784) spielt zugleich in Naumanns Verhalten als Dirigent hinein.

Auch, wenn nicht zahlreiche Zeugnisse über Naumanns Bärbeißigkeit und Hartnäckigkeit bei Proben² überliefert wären, auch wenn nicht bis in alle Details der Wiedergabe gehende, briefliche Ermahnungen und persönliche Äußerungen bekannt wären³, würde das Bild seiner Partituren — der gedruckten Werke wie der Autographen — einen Rückschluß auf seine peinliche Genauigkeit und Feinfühligkeit als Einstudierer und Dirigent zulassen. In die dynamischen Zeichen, in denen er über Mozart hinausgeht, in die allgemeinen Vortragsanweisungen⁴ kommt eine immer größere Differenzierung. Ganz besonders ist er, der Schüler Tartinis, besorgt um die Bezeichnung der Stricharten der Streichinstrumente (mit Benutzung von — . . und ' '), um die Angabe von Bindebögen bei den Bläsern und im Singpart, und häufig (in Verbindung damit oder auch unabhängig davon) um die Verwendung des Bogens zu Phrasierungszwecken⁵.

Man hat sich Naumanns Darstellungsweise (besonders soweit die großen Berliner Opern in Frage kommen) etwa in Mottlscher Art vorzustellen: breites Tempo und markiger, oft sehr pathetischer Vortrag mit möglichst kräftigem Herausholen der Bässe⁶. Über Naumanns äußeres Gebaren bei den Opernaufführungen liegen direkte Zeugnisse nicht vor. Nicht nur die das Cembalorezitativ benutzende »Medea«, sondern auch noch den »Protesilao«, (der nur an einigen Stellen orchesterstützende B. c.-Bezifferung notiert) dürfte

¹ Im Journ. d. Lux. u. d. Mod. 1798, S. 240 heißt es über sie gelegentlich der Kritik der deutschen Konzertaufführung von Reichardts »Brennus«, daß »ihr Vortrag ganz ungeziert und mit keinen zur bloßen Gewohnheit gewordenen Manieren überladen ist«.

² Z. B. M. 374.

³ S. M. 307 u. a. S. auch S. 1234.

⁴ In den deutschen Liedern werden übrigens in Telemanns Weise deutsche Bezeichnungen benutzt.

⁵ S. z. B. Notenbeil. XI (Kl.-A. »Amphion«) u. Beisp. auf S. 339 (Autogr.).

⁶ Mit jener Breite und Intensität, mit der einst F. Mottl als Dirigent des Gluckschen »Orpheus« das »Che farò« herausholte, sind auch viele verwandte melodische Bildungen bei Naumann interpretiert zu denken, will man sie richtig verstehen.

er, der Reichardtschen Reform¹ zum Trotz, vom Cembalo aus geleitet haben, ohne Benutzung des Taktstocks, ganz wie in den nordischen Opern². Es ist an eine sehr lebhaftete Benutzung beider Arme zu denken, bei nur gelegentlichem Eingreifen am Flügel. Eindeutiger als in der Oper entsprach Naumanns Verhalten bei der Direktion der großen Kirchenaufführungen in Dresden dem Wesen der modernen Direktionsführung, obwohl Naumann den Taktstock selbst auch hier nicht benutzt hat, sondern bei der in Dresden traditionellen Notenrolle geblieben ist, womöglich auch auf dieses Hilfsmittel verzichtet hat. »Begeistert, in enthusiastischer Bewegung dirigierte Naumann«, heißt es — mit dem versteckten Vorwurf des Übertreibens — in dem erwähnten Bericht des Modejournals über die berühmte »*Vater unser*«-Aufführung von 1799³.

Nimmt man zu der Bedeutung Naumanns als Dirigentenpersönlichkeit⁴ dazu, wie er neue Ziele des deutschen Musiklebens gesehen und aufgestellt hat⁵, bedenkt man ferner, wie die gesellschaftliche Vollbewertung des Musikers, sein Erfülltsein von allen Bildungsqualitäten der Zeit als ideale Forderung in der Erscheinung Naumanns zum Ausdruck kommen, so steht er — neben Männern wie Reichardt und Vogler — als einer der markantesten Vertreter und Musikertypen einer beginnenden neuen Epoche da: eines Typs, der sich dann — wenn auch in etwas andrer seelischer und geistiger Schichtung und ganz frei von Naumannschem kleinlich-rationalistischen und tugendseligen Ballast — in der Zeit der Romantik vollendet.

¹ Schünemann, Geschichte d. Dirigier., S. 257.

² In Stockholm führt erst Vogler 1786 den Taktstock ein.

³ Der (S. 118⁶) erwähnte Anonymus (Beytrag zu den Annalen der Tonkunst in Dresden 1800) bemerkt daraufhin: »Naumann dirigirt allerdings mit Lebhaftigkeit, die zugleich von der bewunderungswürdigsten Gegenwart des Geistes zeugt. Es ist längst bekannt, was diese seine Art zu dirigieren, auf jedes Orchester wirkt, an dessen Spitze er tritt: Welche Präzision, welche Gleichheit, welche Kraft durchs Ganze herrscht. Welcher Geist das Ganze beseelt, wenn sein Wink den Genien der Harmonie gebeut. An diesem Tage verdoppelte sich seine Lebhaftigkeit ganz natürlich. Die große Menge zusammen getretener Instrumentalisten und Sänger zu vereinigen, erforderte an sich schon einen höheren Grad physischer Bewegung, um nach allen Seiten hin die Signale des Einklangs bemerklich zu machen, schnell genug zu bringen. Dazu der innere Drang des Gefühls, der seine Seele ergriffen hatte, und seine Arme gleich Flügeln erhob, und schwang.«

⁴ Sie würde noch stärker ins Gewicht fallen, hätte diese Seite seines Künstlertums in Dresden einen weiteren und großartigeren Betätigungsspielraum gefunden.

⁵ S. S. 121.

II. Das frühromantische Element in Naumanns musikalischem Stil.

Schon von vornherein wurde in dieser Arbeit darauf hingewiesen, daß dem Problem: Naumann weder durch das Beziehen auf italienische Kunstgestaltung im allgemeinen, noch etwa auf das Werk Hasses und Grauns im besonderen völlig beizukommen ist¹. Gewiß geht der Zusammenhang mit den künstlerischen Erscheinungsformen dieser Richtung nie ganz verloren. Jedoch: im Ineinanderverwirken persönlicher Erlebnisse (wobei, wie erwähnt, Natureindrücke keine geringe Rolle spielen)², literarischer Programme, immer neuer musikalischer Einwirkungen (die Franzosen und Gluck z. B.), veränderter musikalischer Ziele (wobei die ganz persönlich geprägte Auffassung der orchestralen und klanglichen Probleme der Zeit an erster Stelle stehen), verändert sich das Aussehen, wie im vorhergehenden oft genug angedeutet wurde. Das Bild, das sich ergibt, mag einer Periode, die Beethoven als neuen und unbedingt gültigen Maßstab nahm, einer Kritik, der wesentliche, am entschiedensten in die Zukunft weisende Werke Naumanns (wie »Gustaf Wasa«, »Medea«) leere Begriffe waren, als die letzte Gipfelung, als letzter, gemäßigt modernistischer Ausbau der Epoche Hasse/Graun, also im Grunde nur mehr rückwärts gerichtet erschienen sein. Der heutige Betrachter sieht (ohne daß er darum die Verwurzelung der Naumannschen Kunst im 18. Jahrhundert zu verkennen braucht) gerade umgekehrt eine Fülle von Zügen innerhalb der Werke der zweiten Periode³ herausleuchten, die ihm aus der Zeit der deutschen romantischen Schule vertraut sind. Es reizt ihn, einige Hauptkriterien der Verwandtschaft herauszuheben. So soll es in Zusammenfassung und Ergänzung von früher Gesagtem im folgenden geschehen, wobei naturgemäß mehrfach auf die Auflockerung des gesamten Fragenkomplexes: Musikalische Romantik durch Ernst Kurth⁴ Bezug zu nehmen sein wird.

¹ Auch die Notwendigkeit, traditionelle sowie akustische Bindungen (wie im Falle der Dresdner Hofkirchenmusik) zu berücksichtigen, kann nicht stark genug betont werden.

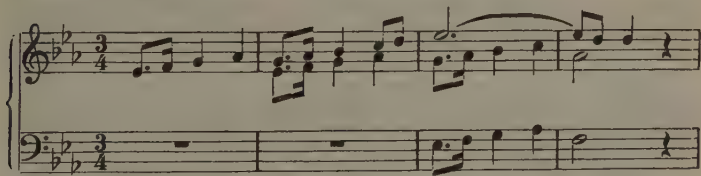
² Zitiert sei auch das »berühmte Gloria in Excelsis, das er auf der Schneekoppe entwarf« (1790). S. L. Neumann in den Dresdner Anzeigen 1808; M. 427X; Nestler, S. 195.

³ Die »romantische Krise« wird bei Naumann bald nach 1775, vor allem seit der Schwedenzeit deutlich und gelangt mit dem »Gustaf Wasa« zu einem Höhepunkt. Übrigens ist noch bei A. Schurig (Mozart [1913], I 263) zu lesen: »Hasse, Naumann und andere Klassizisten blieben von der romantischen Krankheit verschont.«

⁴ Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan« (1920).

Die musikalisch-stilistischen Analogien lassen auf weitgehende Übereinstimmung in der seelischen Einstellung sowie auf gemeinsame Gesichtspunkte und Neigungen bei der Durchführung der musikalischen Gedankenarbeit selbst schließen. Was dieses letzte betrifft, so sei nur daran erinnert: Naumann sucht immer wieder, und um 1780 immer bewußter, die Verbindung mit der Epoche Bach/Händel und dazu mit vor-Bachschen Meistern. Es kommt hier nicht so sehr auf das Anklingen einzelner Themen an, die etwa an kantabile Sätze Händels erinnern, oder von Formeln des älteren Vokalstils (so »*Vater unser*«, Partit. Breitkopf, S. 12). Hier ist vielmehr ganz allgemein das Untertauchen in der polyphonen Kunst der älteren Zeit gemeint, die sich Naumann nicht scheut, wo irgend möglich, auch an die Oper zu verschwenden¹. Gewiß: oft bleibt er nur an der trocknen, handwerklichen Art der Berliner um Kirnberger haften (so nicht selten in den Ouvertüren) oder an der kantorenhafte spießigen Fugenarbeit eines Graun. An einem Stück aber wie der großen zweichörigen Doppelfuge am Schluß des »*Vater unser*« erkennt man, daß das immer erneute Zurückgehen auf das Händelsche Vorbild (seit den Tagen des »*Amphion*«) für Naumann eine gleiche Bedeutung hatte, wie — ebenfalls am Ende des Jahrhunderts — für Haydn oder weiterhin für Mendelssohn.

Das Erlebnis Bachs und Händels ist im ganzen genommen ein ähnliches wie späterhin bei den Romantikern: daher manche Ähnlichkeit im Resultat. Imitatorische Manieren, die Naumann in Hassetischen Arien, in Tartinischen Konzerten früh im kleinen kennen gelernt hatte, und die er nun bei den beiden großen Polyphonikern selbst studiert, werden mit Vorliebe ins Weiche, Schmiegsame gewendet (z. B. »*Amphion*«, 3. Beisp. auf S. 249); der Klavierpart wird — bei aller Freude am akkordlichen Figurenwerk² — sehr gern als realer Satz entwickelt, so »*An die Sonne*« in »Sammlung von Liedern« 1784:



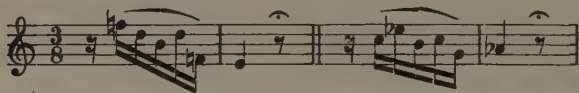
¹ S. oben »*Gustaf Wasa*«, »*Medea*«, »*Acis*«.

² Unter den vielgestaltigen Figuren der Liedbegleitung tauchen nicht selten Formen auf, die eher auf Schumann und Mendelssohn als auf den Zeitgenossen Mozarts schließen lassen. Hier sei auch auf das akkordliche Verklingen nach der Baßregion des Klaviers hinunter am Schluß eines Liedes aufmerksam gemacht (so der »*Nachtgesang*« in den VI Neuen Liedern, dem Prinzen Louis Ferdinand v. Preuß. gewidmet [Berlin, Günther]).

Singende Mittelstimmen, Liegestimmen in der Mitte des Stimmgewebes werden auffallend häufig¹. Selbst bei der figurativen Auflockerung des Satzgefüges, wie sie um 1780 immer stärker wird, treten Elemente zutage, die deutlich an die norddeutsche Vorklassik anknüpfen: so das In-den-Vordergrund-Drängen einer sequenzmäßig weitergeführten Begleitfigur nach echt Bachscher Art in einer Arie Coras (vgl. Notenbeil. Nr. XII):



eine Figur, die dann verselbständigt in ausdrucksvollen Umbiegungen in das nachfolgende Rezitativ hineinklingt, z. B.:



Auch darauf ist hinzuweisen, wie gern Naumann — von Bachs Choral-sätzen angeregt — einen von chromatischen Strebungen durchsetzten vierstimmigen Vokalsatz schreibt, den Hiller oder Doles kaum gewagt hätten:

Vater unser.

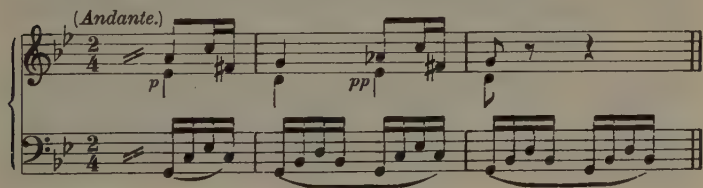
Ver - gieb, ver - gieb, ver - gieb uns un - se-re

Schuld, wie wir ver - ge - ben un - sern Schul-di - gern

¹ S. Notenbeil. Nr. XIV und Nr. XXIV. Vgl. dazu Kurth, S. 107 und S. 109.

Damit ist zugleich die Frage der harmonischen Fundierung im allgemeinen berührt. An der: »Elegie« für Wenige (wie der Komponist bezeichnenderweise selbst im Druck notiert [Dresden, bei Hilscher]), geschrieben zu der Prosadichtung: »Eures Sophrons Seele, Freunde, trübt in Schwermuth sich« des jung verstorbenen schwäbischen Dichters G. D. Hartmann¹, lassen sich in straffer Zusammendrängung die für das harmonische Streben der letzten beiden Jahrzehnte charakteristischen Züge besonders deutlich erkennen. Die »Elegie«, in der Zeit des »Gustaf Wasa« komponiert (1784), ist eines jener kurzen Experimentierstücke zu deutschen Dichtungen (Klopstock, Schiller, Herder u. a.), denen sich Naumann seit dem nordischen Erlebnis mit Vorliebe zuwendet². Die Begleitung fügt zum Klavier eine Violine »con sordino« hinzu, die sich viel in Doppelgriffen und vorwiegend auf der g-Saite bewegt. Dieses kantatenartige Stück geht auf eine völlige Zersetzung in tonaler Hinsicht aus. Schon die Verschiedenheit der tonartlichen Lage zu Beginn und am Schluß des verhältnismäßig kurzen Werkes (fmoll bzw. emoll), die häufige Verwendung des Trugschlusses an den Distinktionübergängen bedeutet ein Negieren eines festen harmonischen Gerüstes. Das harmonische Verhältnis der hauptsächlich, meist ganz kurzen, zuweilen kaum acht Takte langen, durch Takt und Tempo voneinander unterschiedenen Distinktionen ist durchaus im Geist romantischer Formgebung festgelegt.

Sehr auffällig wird der Variantwechsel ausgewertet und zwar nicht nur — in der im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts allgemein beliebten, übersichtlichen Art³ — in Liedperiodik eingespannt (wie es bei Naumann natürlich auch nichts Seltenes ist), sondern als eine plötzliche Dur-Aufhellung (Gdur) nach einem Verlöschen auf der Variante (19 Takte lang Wechsel von Tonika und Dominante auf der Basis gmoll bei Psalmodieren der Singstimme)⁴:



¹ Der obenerwähnte Klopstock- und »Werther«-Enthusiast, der unglückliche Verehrer der jungverheirateten Elisa in Kurland: über ihn s. besonders Rachel I 286 ff.

² Elisa v. d. Recke hat Naumann bei ihrem ersten Besuch in Dresden 1784 zu dieser Komposition angeregt (II 172). Vgl. noch ZfM III 213.

³ Z. B. Mozarts große Esdur-Sinfonie, 2. Satz.

⁴ Vgl. die szenisch bedingte schärfere Form des Zusammenpralls Moll/Dur im »Orpheus« (Beil. Nr. XXI).

Andantino.

Eh-mals floß von die - ser Sai - te

Ein anderer Fall: eine Phrase setzt in dem eben erst erreichten (Des) Dur an, sofort aber drängt sich in irritierender Trübung die Mollterz ein und zwingt dem Akkordgebilde unterdominantische Bedeutung auf:

Lento, mesto ed espressivo.

Violino con sordino.

Andantino.

Flüh es doch mein banges Le-ben wie ein Seuf - zer

weg, wie ein Seuf - zer weg. Dan - ken

wollt' ich, mei - nem Schöp-fer dan - ken

Wenn Naumann zuweilen einen Moll-Satz mit dem entsprechenden Dur-Akkord abschließt (»Cora«, Klav.-A., S. 145), so liegt wiederum ein Zurückblicken auf die Zeit Bachs vor.

Mit Bestimmtheit wird von Naumann auf das von den Romantikern so hoch gestellte mediantische¹ Verhältnis losgesteuert, von dem Nebeneinandersetzen paralleler Tonarten gar nicht zu reden. Besonders sprechend wirkt die Anwendung bei der Aufeinanderfolge zweier periodisch geschlossener Sätze, szenisch gestützt, wie die Beispiele aus »Protesilao« und »Gustaf Wasa« zeigten. Die Enharmonik, die schon bei diesen Mediant- oder Parallel-Beziehungen nicht selten mit beteiligt ist (so »Elegie« voriges Beisp.: asmoll umzudeuten in gismoll/Hdur), wird von Naumann bei textlichem Anlaß zu Modulationszweck im engsten Abstand benutzt; als enharmonische Verwechslung (+) wie als enharmonische Umdeutung (††: es zu dis):

Larghetto.

Auch den Brun-nen

mei - ner Au-gen schloß mir die Na-tur, daß ich kei-ne

¹ Der Ausdruck im Sinne von Kurth (S. 1361) genommen.

Thrän' in mei - ne Kla-gen mi - schen kann

Der vorwärtsdrängende chromatische Durchgang darf sich bei Naumann seit Beginn der »romantischen Krise« stark auswirken. Hervorzuheben ist der chromatische Aufstieg in einer Mittelstimme, innerhalb einer modulierenden Sequenz bei dynamischer Unterstreichung, wofür außer vielen Beispielen der Opern (s: oben) die »Elegie« zitiert werden kann:

Und die Quel - le mei - nes Gra - mes, die Quel - le mei - nes

Gra - mes liegt in mir al - lein; ber - gen will ich sie, mir selber

bergen, wann ich's kann, wann ich's kann

Die Neigung zum »weichen Ineinandergleiten von chromatisch bedingten Klangfolgen«¹ im allgemeinen, die später bei Mendelssohn und Spohr vielfach zur Manier wird, ist bei Naumann durch die Beschäftigung mit der Glasharmonika stark genährt worden. Von hier stammt auch die Unbefangenheit im Herausstellen alterierter Akkorde, z. B. das Festliegen auf dem alterierten Quintsext-Akkord: g h d eis (»*Gustaf Wasa*«, Notenbeil. Nr. XIV, Takt 10)². Naumann ist eben, wie immer wieder betont sei, einer der interessantesten und fortschrittlichsten Harmoniker des ausgehenden 18. Jahrhunderts³. Wenn er sich in dieser Beziehung oft Zwang auferlegt hat, wenn ferner in seinem Gesamtwerk die weiche Chromatik, die dann Spohr weiterbildet, die Chromatik der »*Cora*« stärker hervortritt als die herbere, durch die »*Gustaf Wasa*« und »*Medea*« überraschen, hat das nicht in erster Linie innere Gründe.

Die oben mitnotierte Fortsetzung des zuletzt besprochenen Notenbeispiels zeigt wiederum sehr Charakteristisches: die Eindunkelung in die \flat -Tonart, die auffällige Modulation von a moll (Halbschluß auf der Dominante) in die um einen Tritonus abstehende Tonart Esdur⁴ mit Hilfe des neapolitanischen Sextakkordes.

Daß auch von solchem Modulationszweck abgesehen der neapolitanische Sextakkord bei einem so echten Frühromantiker, wie Naumann es ist, eine besondere Rolle spielt, versteht sich von selbst und ist im vorhergehenden oft genug angedeutet worden. Er zeigt sich bald in schärfster, herausfordernder Betonung, so in »*Gustaf Wasa*« (Notenbeil. Nr. XIV), bald in kaum merklichem, verwischem Anklingen, so in der »*Elegie*« (s. das Notenbeisp. auf S. 377).

Auf dem Gebiete der Sequenz weist Naumann wiederum in die Zukunft, indem er sich immer häufiger der chromatisch durchsetzten modulierenden Sequenz zuwendet (s. besond. Notenbeil. Nr. XXVI). Sie erscheint besonders zugespitzt da, wo das Sequenzmodell in kräftigem Chorsatz mit einem verminderten Septimenakkord einsetzt (Beisp.

¹ Kurth, S. 200.

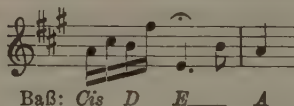
² Vgl. dazu Naumanns Entgegnung auf eine abfällige Kritik des berühmten Harmonikspielers Röllig in C. F. Cramers »Musik«, S. 253 ff. (Kopenhagen 1789), Dresden d. 1. Juni 1788. Naumann rühmt an Röllig die feine Verwendung von verminderten und übermäßigen Intervallen und Harmonien und deren Auflösungen (die der Kritiker in Hannover offenbar nicht erfaßt habe!), und sagt u. a.: »Die Spielart der Glasharmonika gehört in die gebundene Composition und eigentlich dahin, wo durch die unerwarteten Resolutionen der Dissonanzen die Harmonie eine täuschende Wendung nimmt.«

³ Vgl. auch die Erwiderung des Thomaskantors Schicht auf Rochlitz' Kritik seines neuen Werkes: »Grundregeln der Harmonie« im Intelligenzblatt VII der Allg. Mus. Ztg. XIV (1812), Sp. 30 insbesondere zur Frage des Querstandes: »... und nun, seitdem Mozart, Haydn, Vogler und Naumann angingen, Zwangsregeln abzuschütteln, so folgten Querstände über Querstände und Tausende ahmten diese Fehler nach.«

⁴ Über die steigende Bedeutung der tritonuserwandten Tonarten im 19. Jahrhundert s. W. v. Waltershausen, Die Zaubergeige (1920), S. 89.

auf S. 313). Freilich bricht Naumann meist nach der einmaligen oder zweimaligen Versetzung ab, meidet im Sequenzzusammenhang die Mediante (aber keineswegs die Parallele, s. Notenbeil. Nr. XVIII). Auf die kühne Vorahnung der »Rückungsidee« großen Stiles¹ im Sinne Wagners und in Überbietung Glucks — schon eine Angelegenheit der Gesamtstruktur einer Szene oder Szenenfolge — war bereits bei der Besprechung des »*Gustaf Wasa*« hingewiesen worden.

Mit der Sequenz ist auch die Frage der Führung der melodischen Linie angeschnitten. Es soll hier nicht noch einmal ausführlich davon die Rede sein, in welcher Weise und in welchem zunehmendem Maße die klare Periodik französischer Art in das Schaffen Naumanns hineinspielt, welche Bedeutung für die Gesamtauffassung die Beschäftigung mit dem Lied, mit kleinen volkstümlichen Formen gewinnt: letzteres zunächst im Hillerschen Geiste pädagogischer Reform unternommen (siehe dazu die Vorrede zu den Freimaurerliedern von 1775), dann unter dem literarischen Einfluß des neuen Naturevangeliums weitergeführt², schließlich, in besonders glücklichen Momenten der Auffassung Herders und der Romantik angenähert, in unmittelbarem Zurückgreifen auf Quellen nationaler Volksmusik³. Hingewiesen sei nur darauf, daß kurze Vokalkadenzen (so »*Elegie*« Beisp. auf S. 378), daß italienische Schlußfloßkeln, die sich in ihrer rhythmischen Struktur nicht gänzlich verdrängen lassen, durch melodische Umbildung modernisiert werden, so z. B. in den »*Idealen*« nach Schiller (Druck, S. 18):



Das Charakteristische an diesen Bildungen ist Akkordzerlegung statt diatonischer Führung und Weitung der Intervalle. Septimenakkorde werden häufig von der breit syllabisch deklamierenden Singstimme aufgerissen⁴. Akkordlich figurative Bildungen drängen sich nun auch in die Melodiestimme ein, sogar wenn es sich um den Gesangspart handelt: so das echt Schumannsche figurative Hinabwinden in Quinten (gewöhnlichen wie verminderten) und übermäßigen Quartan (Beisp. auf S. 323; Notenbeil. Nr. XXX)⁵. Ein ekstatischer frei deklamierender Zug — im deutschen »*Amphion*« im besonderen Maße

¹ Vgl. Kurth, S. 320ff.

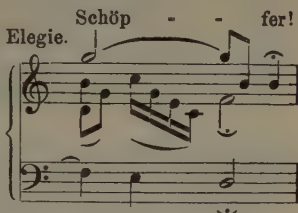
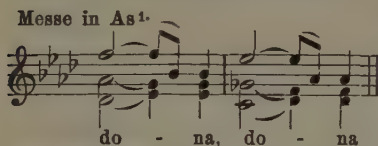
² S. dazu die offenbar von Leop. Neumann verfaßte Vorrede zur »*Sammlung von Liedern beym Clavier zu singen*« (Pfordten 1784): »Die Zeiten sind beynahe vorüber, in welchen das Blendende und Gesuchte in der Musik Beyfall fand. — Männer, die den einfachen Tönen der Natur, die sie mannigfaltig, aber nie widersinnig zusammensetzt...« Ferner: »Ergießungen des Herzens, blos für den Kreis der Freunde niedergeschrieben.«

³ S. S. 289. Vgl. auch Kretzschmar, Gesch. des deutsch. Liedes, S. 318.

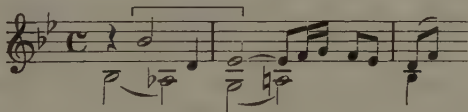
⁴ Vgl. d. Beisp. aus d. deutsch. »*Amphion*« ZfM III 16.

⁵ Vgl. dazu z. B. Schumann, Violinsonate d moll, 2. Satz.

angebahnt, und schon bei Besprechung dieses Werkes mit dem J. S. Bachschen Rezitativ und Arioso in Verbindung gebracht — eignet der Linie ganz allgemein schon durch das Ausbreiten und Spannen weiter Intervalle, so besonders der aufsteigenden Septime (s. S. 271), der absteigenden Sext und Quint. Wenn (wie es bei Naumann nun häufig geschieht) in breiter Seufzer- oder Vorhaltsmanier um einen Sext- oder besonders Quintsprung heruntergeschleift wird, womöglich auf der Basis eines Sekund- oder Terzquartakkords, so verstärkt sich der Schumannsche Zug:



Die rhythmische Unterhöhlung hat an der Ausprägung dieser neuen lyrischen Deklamation Anteil: Bildungen, wie der erste schwebend synkopische Einsatz der Geigen in Coras berühmter Schlußarie:

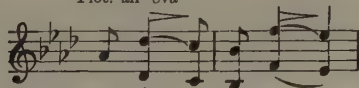


kann man bei Spohr, Schumann und späterhin oft genug wiederfinden (so Schumann, d-moll-Sinfonie, erster Satz)². Man nehme dazu: das mit der Synkope sich verbindende diatonische und chromatische (bzw. »pseudochromatische«) Auf- und Abgleiten, das auch schon in den Mittelstimmen auftauchte, das pathetische Verbreitern von, aus den Jugendopern bekannten (s. S. 204), ursprünglich spielerisch synkopischen Wirkungen, so »Protesilao« I 3³:

Andante con moto.

Viol. c. sord.,

Flöt. all' 8va




Baß pizz.: *F* *Es* *Des* *C*

¹ Vgl. damit Schumann, Aus den hebräischen Gesängen (Myrthen, op. 25, Nr. 15); hier das gleiche Modell durch Einführung des verminderten Septakkords noch weicher wirkend. Für die Genealogie dieser Bildung, ihr Herauswachsen aus der »galanten« Linie, vgl. S. 334.

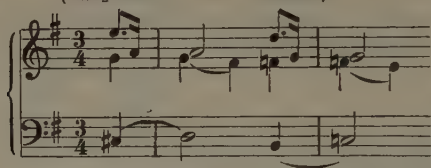
² Vgl. auch W. von Waltershausen, Richard Strauß (1921), S. 37.

³ Vgl. damit Beethoven, Missa solemnis, Kyrie; auch Mendelssohn, Violinkonzert, 1. Satz.

ferner das Festliegen auf unbetontem Taktteil (Beisp. auf S. 383), das Belasten des Auftaktes besonders bei langsamem $\frac{3}{4}$ -Takt mit Be-

rücksichtigung des auftaktigen Rhythmus , in der gleitenden Art, wie sie dann bei Schumann und Brahms nicht selten ist:

(Cantatina an die Tonkunst)



Immer wieder kann man feststellen, wie die extrem »empfindsame« Linie ganz von selbst in die romantische überspringt.


Daß mit dieser Auflösung im Harmonischen und Metrischen die Zersetzung auch des Formellen unter dem Diktat der poetischen Idee und der textlichen Anlage gegeben ist, versteht sich ohne weiteres. Oft haben wir es deutlich mit einem Zustreben auf die »unendliche Melodie« zu tun. In der »*Elegie*« tritt dieses Streben besonders sinnfällig hervor. Es kommt in ihr weder zu rezitativischer noch zu deutlich liedmäßiger Festigung. Naumann erscheint hier, wie in einigen verwandten Stücken, als einer der wichtigsten Vorgänger des durchkomponierten deutschen Liedes eines Schubert¹. In der »*Elegie*« im besonderen stören nicht stilistische Residuen aus dem Bereich der konventionell malenden italienischen Gleichnissarie wie in der, im ganzen genommen, über die »*Elegie*« hinaus greifenden Komposition der »*Ideale*« Schillers².

Welch Größe Naumann speziell als Vorbereiter einer romantischen Instrumentationskunst ist — hier knüpfen sich besonders verbindende Fäden zu Weber³ — ferner, mit seinen Hauptopern, zumal dem Schmerzenskind »*Gustaf Wasa*«, als Vorahner der Leit-

¹ Vgl. auch E. Schmitz, a. a. O., S. 296/97.

² Elisa schreibt am 7. Nov. 1796 an Böttiger: »Naumann hat Schillers Ideale durch und durch komponiert. Nach meinem Gefühl hat die Musik nichts schöneres aufzuweisen und ist Schiller ein Freund der Musik, so steht ihm hoher Genuß bevor.« Körner und besonders Schiller verhielten sich diesem Versuch gegenüber durchaus ablehnend (Briefe II 232; vgl. auch ZfM III 21). Den subjektiv-romantischen Einschlag der Naumannschen Natureinfühlung haben sie offenbar nicht empfunden.

³ Ein Abschnitt wie das: »*Jetzt ist wohl ihr Fenster offen*« im »*Freischütz*« (Part. Peters, S. 54): der Beginn mit einem durchsichtigen Holzbläsersatz von

dem Grundrhythmus , das Hinübergleiten zu den Streichern, deren zarte Albertische Figur späterhin ist der echte Naumann der zweiten Periode. Vgl. dazu »*Acis*« (Notenbeil. Nr. XXX).

motivtechnik großen Stils, einer einheitlichen motivischen Durchdringung des gesamten dramatischen Organismus überhaupt (weit über zahlmere Versuche in seiner Umgebung hinaus), daran braucht hier nur noch einmal kurz erinnert zu werden.

Daß ein Künstler, der durchaus in italienischer Formauffassung aufgewachsen war, ein Meister in der Entwicklung der großen Da capo-Formen wie kein zweiter der neuneapolitanischen Zunft, zu solchen formauflockernden Tendenzen gelangen konnte, ist das Zeichen einer inneren Wandlung besonderer Art. Es bedeutet ein immer unmittelbarer Beziehen musikalischer Gedankengänge auf eine dichterische Gedankenfolge, ein tiefes Untertauchen in den Geist der Gefühlschwelgerei, in die Welt einer Empfindsamkeit, wie sie das so vielfarbige ausgehende 18. Jahrhundert zumal in Deutschland und in den nordischen Staaten zeitigt.

Ob Naumann, der nach 1800 bald in Vergessenheit gerät, auf die musikalischen Größen der Romantik unmittelbar eingewirkt hat, ist eine im Verhältnis damit nicht so wesentliche Frage¹. Immerhin: zum mindesten für Weber (der ja bei der Direktion der Dresdner Kirchenmusik mit Naumannschem Stil immer wieder in Berührung kam)², für Mendelssohn (den Schüler des Naumannenthusiasten Ludwig Berger), für Löwe³ ist es schon aus äußeren Gründen zu bejahen, bei Spohr besonders aus inneren Gründen nicht unwahrscheinlich⁴. Wichtig ist überdies, daß schon um die Jahrhundertwende H. Himmel Naumannsche Töne innerhalb der Berliner Frühromantik weiterklingen läßt⁵, zu deren Entstehen Naumann selbst mit seinen Berliner Opern entscheidende Antriebe gegeben hatte; daß noch früher Kunzen in seinem »*Holger Danske*«, der bedeutendsten Märchenoper des 18. Jahrhunderts⁶, verschiedentlich eng an Naumann anknüpft⁷. Darüber jedenfalls muß man sich klar sein, daß in Naumanns Kunst echt frühromantische Bestandteile enthalten sind, die sich mit immer wieder sich eindringenden formalistisch-rationalistischen Elementen oft nur schlecht verbinden wollen, und die dann erst bei den großen Romantikern zu voller Auswirkung kommen: bei diesen letzteren in eine stilistisch einheitlichere Atmo-

¹ Anzumerken ist übrigens, daß durch das Haus Körner die Verbindung mit den Anfängen der literarischen Romantik in Dresden gegeben ist.

² Über Naumann als Vorbereiter Webers in Dresden vgl. auch die Bemerkungen C. J. Perls im »Zwinger« 1920, S. 15 u. 224.

³ Schering, *Gesch. d. Orator.*, S. 228.

⁴ Ebenda, S. 405³. Ähnliches gilt für Schumann.

⁵ Graf Moritz Brühl schreibt 1795 aus Berlin an Tina (Krosigk, S. 202): »Im allgemeinen ist es erstaunlich, wie man in allem, was Himmel komponiert, Naumann herauskennt.« Vgl. dazu das Referat zum Vortrag H. Springers: »Berliner Musik zur Zeit der Frühromantik« [1790 bis 1820], *ZfM* IV 253.

⁶ Kretzschmar, *Geschichte der Oper*, S. 223.

⁷ Martienssen, a. a. O. Eine besondere Untersuchung, zuder von Martienssen ebenda ein Beitrag in Aussicht gestellt wird, verdient die Frage der Nachwirkung des Naumannschen Schaffens in der schwedischen Musik.

sphre eingestellt und mit Kontrastkrften in Beziehung gesetzt, die besonders aus dem (von Naumann nur in der Semiseria vorgeahnten) Gebiet der »romantischen Ironie« gewonnen sind. Einer Generation, welche im Zeichen der Kunst Beethovens stand, keine Notwendigkeit mehr, wurde Naumann — gleich anderen Vorromantikern wie Vogler und selbst Cherubini¹ — seit dem Beginn der eigentlichen romantischen Epoche vollends überflüssig, die er in so charakteristischen Zügen vorausempfunden hat, daß man zuweilen versucht ist, von dem Schicksal eines Zufrhgeborenen zu sprechen.

Teilweise überraschende Wirkungen gehen noch jetzt von den Aufführungen einzelner Naumannscher Messen² in der Dresdner Katholischen (Hof-)Kirche aus (Werke, die hohen Feiertagen des Kirchenjahres vorbehalten sind, s. o.). Auf mehr als nur historische Teilnahme könnten ferner auch heute Versuche noch rechnen mit Aufführung eines Oratoriums wie die »*Pellegrini*«. Aber auch das farbige Kulturbild »*La dama soldato*« kme für einen Wiederbelebnngsversuch in Betracht oder, angesichts des neuerwachten Interesses für vor- und neben-Glucksche Opernkunst, der »*Soliman*« als abgerundetestes Frühwerk (ganz zu schweigen von der unverminderten Wirkungskraft von einzelnen seiner italienischen Opernarien).

Mit der Empfindung, einer ungewöhnlichen Persönlichkeit gegenübergestanden zu haben, und mit dem Bewußtsein einer außerordentlichen Bereicherung in ästhetischer wie technischer Beziehung (von den historischen Erkenntnissen abgesehen) trennt man sich von der Betrachtung Naumannscher Werke. In Hinblick auf die musikalischen Ziele der jüngsten Zeit ist ein Studium der wichtigeren Naumannschen Partituren besonders in zwei Punkten als anregungsreich zu bezeichnen. Einmal finden sich für die Frage einer Stimm- und Instrumentenbehandlung von kammermusikalischem Grundcharakter bei ihm viele eigenartige Möglichkeiten ausgeschöpft. Dann ist Naumann mit seiner so vielgestaltigen Rezitativtechnik mehr als irgendein anderer Musiker des ausgehenden 18. Jahrhunderts geeignet, als Führer zu dienen bei Bestrebungen (wie sie zumal seit R. Strauß »*Ariadne*« erneut erörtert werden), das Cembalorezitativ in irgendeiner Form wieder für die dramatische Musik nutzbar zu machen.

¹ Vgl. Hohenemser, a. a. O., besond. S. 511 ff.; J. Simon, Abt Voglers kompositor. Wirken (Dissert. 1904).

² Sie verdienen eine zusammenfassende Darstellung. Dabei wäre Alb. Schiffners Abhandlung: »Naumann und seine Zeitgenossen« mit heranzuziehen (Dresdn. Landesbibl., Ms. Dresd. e 196).

Anhang.

Anhang A.

Das Decret von 1765 und die Gesuche Naumanns.

Acta »das churfürstl. Orch. . . . betr.« (außer IIb).

I.

[Loc. 910, I 114.]

Von GOTTESgnaden WIR XAVERIUS, Königlicher Prinz in Pohlen und Litthauen und Herzog zu Sachsen, Jülich, Cleve, Berg, Engern und Westphalen, Landgraf in Thüringen, Marggraf zu Meißen, auch Ober- und Niederlausiz, Gefürsteter Graf zu Henneberg, Graf zu der Marck, Ravensberg und Barby, auch Hanau, Herr zu Ravenstein und der Chur Sachsen Administrator, in Vormundschaft Unsers Herrn Vettern, des Churfürsten zu Sachsen Lbd. thun hiermit kund und bekennen:

Demnach Wir den bisherigen Kirchen-Compositeur; Johann Amadeus Naumann, wegen seiner auch in andern Arten musikalischer Composition besizenden Geschicklichkeit und sonstigen guten Eigenschaften zum Churfürstln. Cammer-Compositeur in Gnaden ernennet haben; Als haben Wir demselben zu deßen mehrern Urkund, damit er hinführo in dieser qualitaet von jedermann anzusehen, zu tractiren und zu schreiben, auch aller ihm disfalls zukommenden Vorzüge theilhaft zu machen, darüber dieses Decret unter Unserer eigenhändigen Unterschrift und vorgedrucktem Administrations-Insiegel ausfertigen laßen. So geschehen und gegeben Lust-Schloß, Pillniz, den 3. Augusti, 1765.

[Siegel.]

Xaverius.

Decret

Gr. von Einsiedel.

für den Kirchen-Compositeur,

Johann Amadeus Naumann,

als

Friedrich Wilhelm Ferber.

Churfürstlichen Cammer-
Compositeur.

II.

a) Zum Votr. vom 23. April 1768 [Loc. 910, I 362].

Altezza Reale ed Elettorale

Permettrà graziosamente Vostra Altezza Reale, di esporle col più profondo, e dovuto ossequio, qualmente nel mio ritorno dalla Sicilia passando per Padova mi si presentò il trattato di

scrivere la prima opera per l'Autunno prossimo nel Nobile Teatro di San Benedetto in Venezia, e sperando di riuscire in quest'incontro non solo con piena soddisfazione nel Pubblico, ma anche con onore, onde rendermi più meritevole della Clemenza, ed' innata benignità di Vostra Altezza Reale. Avendo io però già da qualche tempo ricevuto li ordini espressi di accelerare il mio ritorno in Sassonia, ne volendo io in alcun modo mancare all' obbligo mio senza il benigno consenso di Vostra Altezza Reale, vengo perciò presentarle queste mie umilissime Suppliche di accordarmi benignamente altri trè mesi di dilazione che si richiedono per mettere l'opera in Scena nei primi giorni d'ottobre, avendomi riserbato distintamente nella scrittura del mio trattato, che la mendema non valer debba, sinchè io dalla generosità di Vostra Altezza Reale codesta grazia non avrò effettuata, lusingandomi adunque abbenchè immeritevole di tanta fortuna, e sperando ogni bramato effetto dalla innata Clemenza di Vostra Altezza Reale con la più ossequiosa rassegnazione a' suoi Reali cenni, sono

di Vostra Altezza Reale

Um.^o. Dev.^{mo}. Oss.^{mo}.

Giovanni Amadeo Nauman.

b) »Varia das Theater, die Ital. Oper, die music. Capelle und die Musik betr.<; Loc. 383, fol. 173/74. A Sua Altezza Reale ed Elettore l'Electrice di Sassonia. [S. o. S. 28.]

Altezza Reale, ed Elettore

Non sò esprimere bastevolmente la somma confusione dell'animo, ed il rossore, che provo nell' inviare ai piedi di Vostra Altezza Reale questo mio umilissimo foglio, conoscendo io stesso, a qual passo s' avvanzi il mio ardire per incorrere lo sdegno di Vostra Altezza Reale, e meritarmi giustamente la taccia di temerario e troppo ardito. Mà qual è mai Clementissima Madre quel suddito e servo fedele che dopo si infinite prove dell' innata generosità di Vostra Altezza Reale non si confida anche in questo incontro di ottenere grazia, e sentire esaudite le sue umilissime suppliche da una sì benignissima Sovrana? Stimolato perciò da questa singolar Clemenza e grandezza d' animo che resiede nel cuore di Vostra Altezza Reale, che per mille titoli ognora mi si presenta al più vivo scolpito nel core, mi prendo il coraggio di esporle col più dovuto ossequio, qualmente passando per Padova per proseguire indi il mio ritorno in Sassonia ed ubbidire con ciò ai ordini Sovrani di Vostra Altezza Reale, di arrivare colà nel mese di Inglio, mi si presenta il trattato di comporre la prima Opera per l' Autunno prossimo. nel Nobile Teatro di San Benedetto in Venezia, la di cui

Compagnia sarà composta dei migliori soggetti d'Italia, come a tal fine anche fù fermato per primo uomo il celebre Sig^r. Gaetano Guadagni/al quale con ogni guistizia in oggi si deve accordare il titolo del più eccellente Virtuoso e Cantante del Secolo presente/. Siccome però quest'opera non andrà in Scena se non li primi giorni del mese d'ottobre, vengo perciò supplicare umilmente Vostra Altezza Reale, di accordarmi graziosamente altri trè mesi di dilazione, affinchè possa impiegare frattanto il tempo necessario a scrivere codesta opera, lusingandomi in tal guisa meglio del bramato effetto, e quindi rendermi vieppiù degno delle grazie di Vostra Altezza Reale; avendomi pere sempre riserbato questa condizione di non essere obbligato alla scrittura fattami, se prima in ciò non concorra il consenso di Vostra Alteza Reale, per il quale adunque rinnovando caldamente le mie umilissime suppliche, e sperandone il Suo generoso e benigno aggradimento, con la più profonda ed ossequiosa rassegnazione ai Suoi Reali cenni sono di

Vostra Altezza Reale ed Elettorale Um.^{mo} Dev.^{mo} Oss.^{mo}.

Giovanni Amadeo Nauman.

III.

Zum Vortr. vom 10. Jan. 1771 [Loc. 910, III 13].

Durchlauchtigster Churfürst
Gnädigster Herr Herr!

Nachdem ich die hohe Gnade und Glück habe Ewr: Churfürstl: Durchl: meinem allergnädigsten Landes-Herrn als Compositeur der Musique zu dienen und bis hero in diesen meinem Amte unterschiedene Proben in Kirchen- Kammer und Theatralischen Compositionen zu zeigen Gelegenheit gehabt, und jederzeit mich Höchst-deroselben gnädigen Beyfalls gewürdiget gesehen, so kan mir weiter nichts wünschen, als einen hinlänglichen Besold, um nach Nothdurft zu leben, und etwas vor die bösen Tage zu erspahren. Da nun mein gegenwärtiger kleiner Gehalt mir dieses nicht erlaubt und kaum zur höchsten Noth hinlänglich, ein Compositeur der Musique aber insonderheit keine Noth leyden muß wenn er anders mit ruhigem Gemüth studiren und geistreiche Compositionen verfertigen soll, so ergethet mein demüthigstes fußfälligstes Bitten an Ew: Churfürstl: Durchl: mich mit einer Vermehrung meines Besolds zu begnadigen oder gnädigsten Urlaub zu bewilligen einige Zeit auf Reißen zu gehen um etwas zu erwerben, welche Einwilligung mir auch schon ehemdem bey meiner Zurückkunft aus Italien versichert worden. Höchst Deroselben angebohrne Gerechtigkeit und Gnade läst mich hoffen in einer von diesen meinen gerechten Bitten ein gnädiges Ohr zu finden, und ich werde keine Mühe spahren,

mich immer mehr würdiger zu machen, um das mir von Gott
geschenkte kleine Talent zum Dienst meines Gnädigsten Herrn
zu widmen;
in Hoffnung also einer erfreulichen und gnädigen risoluzion er-
sterbe in aller Unterthänigkeit

Durchlauchtigster Chur-Fürst Gnädigster Herr Herr!
Demüthigst bittender

Giovanni Amadeo Nauman.

IV.

[Loc. 910, III 255.]

prs. den 3^{ten} Febr. 1772.

Durchlauchtigster Chur-Fürst,
Gnädigster Fürst und Herr!

Ewr: Chur Fürstl: Durch: unterwinde mich in tiefster Demuth
vorzutragen: wie daß Höchst Dieselben vor bereits verfloßenen
3 Jahren mir gnädigst versprochen, einmahl wieder zu erlauben
nach Italien zu reißen; da nun gegenwärtig ein Zeit:Punkt ist,
bey welchen ich die Erfüllung dieser Hohen Gnade mehr als
jemahls wünsche, und bedarf; So ergethet demnach mein de-
müthigst-fußfälligstes Bitten an Ew: Chur Fürstl: Durchl: daß
Höchst Dieselben Dero hohes Versprechen gnädigst vollziehen,
und mir auf ein Jahr gnädigst zu erlauben nach Italien zu
reißen, aus keiner andern Absicht als mich zum Dienst Ew:
Churfürstl: Durchl: mehr würdiger zu machen; um dieses zu
erfüllen wird es mir nicht an Gelegenheit fehlen, indem ich
schon bereits Briefe erhalten welche mich einladen einige von
meinen musicalischen Arbeiten alldort zu verfertigen. Weil
aber die Reise Kosten sehr beträchtlich sind, so bitte Ewr:
Churfürstl: Durchl: demüthigst diese Gnade vollkommen zu
machen, und Höchst Deroselben Befehle zu ertheilen, daß mir
nichts von Gnädigst geordneten Gehalt abgezogen werde.

Die Ew: Churfürstl: Durchl: eigene Großmuth, läßt mich
zuversichtlich hoffen, daß diese meine unterthänigste Bitte werde
Gnädigst aufgenommen werden und daß Höchst Dieselben Dero
mir gnädiges Versprechen zur Erfüllung gelangen lassen. Sollte
dieses geschehen, so würde ich gleich nach geendigten und auf-
geführten Oratorio meine Reise antreten, in Hoffnung also einer
gnädigsten Risolution, verbleibe in allertiefster Submission zeit-
lebens

Ew: Chur Fürstl: Durchl:
Meines Allergnädigsten Herrn Herrn
demüthigst bittender

Dreßden den 1. Febr. 1772.

Giov. Amadeo Nauman.

V.

Zum Votr. vom 27. Mai 1775 [Loc. 910, V 21].

Durchlauchtigster Chur-Fürst,
Gnädigster Herr,

Ew: Churfürstl: Durchl: geruhen gnädigst sich von mir unterthänig vortragen zu laßen: da ich nunmehr in den Jahren bin wo ich mich von Natur schuldig fühle, vor mein Etablisement und zeitliches Glück zu sorgen; so ergethet hiermit an Ew: Churfürstl: Durchl: mein demüthigst-fußfälligstes Bitten Höchst Dieselben möchten die hohe Gnade haben, meine Umstände durch eine milde Vermehrung meines Gehalts gnädigst zu verbessern, weil dasjenige was gegenwärtig die Gnade habe zu genießen ohnmögl: zureichend ist, darvon zu leben, besonders, da ich als Sohn und Bruder verbunden bin, vor eine dürftige Familie zu sorgen; ich hoffe nicht so unglückl: zu seyn, mich gezwungen zu sehen, um mein Glück zu verbessern mein Vaterland zu verlassen, indem mein einziger, eyfrigster Wunsch ist: in Ew: Churfürstl: Durchl: Diensten zu leben und zu sterben, ich habe auch dieserwegen die ansehnlichsten Offerten so mir vor kurtzen zu wiederholtenmahlen von Seiten Sr: Maj: dem Könige von Preußen so wohl in Ansehung des Characters wie auch darzu gehörigen Besolds angetragen entsagt; ich lebe der sichern Vertröstung, Ew: Churfürstl: Durchl: werden nach Höchst Deroselben angebohrenen Gnade und Gerechtigkeit diese meine unterthänigste Bitte nicht leer ausgehen laßen, ich aber werde mich jederzeit unermüdet bestreben der Gnade des besten Herrn immer würdiger zu werden, in Hoffnung einer erfreulichen gnädigen Entscheidung meines Schicksaals ersterbe in tiefster Demuth,

Ew: Churfürstl: Durchl:
meines gnädigsten Herrn

unterthänigst gehorsamster

Giov: Amadeo Nauman.

Anhang B. Briefe.*

I.

Zwei Briefe Naumanns an Padre Martini.

- a) [Im Besitz der R. Accademia Filarmonica di Bologna. Serie Autografi Masseangeli. Vgl. dazu oben S. 397.]

Padova 16 Luglio 1768.

Pad:^{ne} Maestro Riv:^{mo}
mio Sig:^r Sig:^r e P:^{ne} Cel:^{mo}

Un sofferto incomodo non indifferente, m' ha impedito di risponder subito al di lei ven:^{mo} foglio; La ringrazio dunque distintamente della lista dei libri che m' ha favorito, e mi dispiace che de' sudd:^{ti} libri nessuno mi gradisce, se fosse il Zarlino lo prenderei subito, lei Pad:^r Ma:^{stro} fra tanto non si scordi di quanto m' ha promesso, cioè di farmi copiare quelle cosette che sa.

Spero che avra ricevuto il tabacco dal P:^{dre} Chiesa, fin' ora non ho potuto averne di più, ma il primo che capita sara per Lei. Ho poi da pregarla di scrivermi l'ultimo ed il più ristretto prezzo de Violini che mi fece vedere, e fra tanto aspettando li suoi ven:^{li} Comandi, sono con tutto il core di Lei

Pad:^{re} Maestro Riv:^{mo}
mio Sig: Sig: e P:^{re} Coll:^{mo} Dev^{mo} = Oss:^{mo} Servo
Giov. Amadeo Nauman.

- b) [Biblioteca de Liceo Musicale di Bologna].

Padre Maestro Riveren:^{mo}
Mio Sig:^r Sig:^r e P:^{one} Cel:^{mo}

Coll' occasione che si porta in Italia il Sig:^r Giuseppe Schuster Compositore di Musica della nostra Elettorale Corte, e mio fù scolaro mi prendo la liberta d' adrizzarlo al Dio della Musica e al Maestro dei Maestri, supplicando d' onorare questo degno Giovine del suo amore e della sue protezione, nell' istesso tempo Le rinnovo la mia debil servitù ed ossequio. Le mandai due anni sono per mezzo di mio fratello un libro che mi comise,

* Schreibweise und Hervorhebungen (bis auf Namen und Titel) wie im Original.

spero che l' avrà ricevuto, abbenchè io non abbi mai avuto sopra di ciò suoi riscontri, il detto libro importava salvo il vero 12 o 13 Talari ch' era la somma equivalente per il Zarlino che mi favori, e per un Esemplare del suo 2^o Tomo; l' altro libro poi che mi cerco non l' ha nessuno dei nostri Libbrai. Sento poi che facci una raccolta di ritratti de' celebri maestri antichi e moderni, m' è riuscito d' avere lo stampo di rame somigliantissimo del famoso Sebastiano Bach, e credendo di farle una cosa grata, mi prendo la liberta di mandarglielo, supplicando che la gradisca la buona intenzione. Nell' ultima sua mi chiede anca il mio ritratto, Le diro che mi fa troppo onore, ed arrodisco perchè conosco abbastanza il mio poco merito ed affatto indegno di stare in fila anca fra gli ultimi de' nomini celebri. Io sì, non vedo l' ora che mio fratello ritorni dello studio della Pittura die Roma, per copiarli nel suo passaggio che farà per Bologna il suo ritratto, acciò qui a Dresda si possa vedere l' effigie del gran P. M.^o Martini ch' io venererò come in Italia venerano li Santi. La prego di continuarmi la cara sua grazia e d' onorarli co' suoi ven. Comandi, ed imutabilmente hò l' onore d' essere di Lei

Pad. Maestro River:^{mo}

Ill. Dev. Obbl. Servo

Dresda

Giovanni Amadeo Nauman.

li 18 Agosto 1774.

II.

Brief an Adam¹

[Kanzlist in Dresden.]

[Früherer Besitzer des Briefes: Prof. Ernst Naumann (Jena) †]².

Drotningholm den 18. August 1777.

Liebster Herr Adam

Werthester Freund!

Nicht wenig hat mich dero Schreiben vom 28. Juli gefreut, da ich die Gnade Sr. Königl. Hoheit nebst übrigen hohen Herrschaften, welche Sie unsern Bau erzeugt, daraus ersehe, und besonders ist mir lieb gewesen, daß die Churfürstin sich so genau nach den Unkosten erkundigt, und Sie lieber Herr Adam könten nicht besser antworten. Mit inliegendem Brief, welchen

¹ Es dürfte sich um den Steuerkopisten Joh. Andr. Adam handeln, der im Novemb. 1777 als 3. Flötist in die Dresdner Hofkapelle eingestellt wurde (ZfM IV 208).

² S. dazu ob. S. 712. Wie ich während der Drucklegung von Herrn Georg Kinsky erfahre, befindet sich das Original des Briefes jetzt im Musikhistor. Museum von W. Heyer in Köln.

Sie so gütig sein u. übergeben, bedanke ich mich bei der Churfürstin; wenn sie doch den guten Einfall bekäme und ließe es mir meubliren! Ich habe es ihr so ganz von weitem, aber nur schleichend zu verstehen gegeben; ich kann zwar nicht so gut schleichen als wie Sie, deswegen fürchte ich auch sie wird mich nicht verstehen wollen. Wenn der ganze Bau geendigt, so ist es nicht mehr wie billig es ihr gleich zu melden; will sie es einweihen, würde es mir die größte Gnade sein und dabei wollte ich, daß der Schulmeister mit allen seinen Schülern eine kleine Betstunde hielte, denn ich weiß, daß dergl. religiöse Akte die Hoheit nicht ungern sieht; sollte es sich so fügen, so lassen Sie der Blasewitzer Gemeinde ein Viertel Bier auf meine Rechnung geben; dieses ist eine kleine dépense und macht doch den Leuten eine Freude und wie ich wünsche gute Nachbarn. Haben Sie Gelegenheit die Durchl. Prinzessin und Prinz Carl zu sehen, so legen Sie mich unterthänigst zu Füßen etc. Ich hoffe, daß Sie die Antwort auf Ihren ersten Brief nunmehr werden erhalten haben, worin Die übrige Instruction des Baues enthalten; wegen der Oefen übereilen Sie sich nicht, ausgenommen im parterre, da wird er wohl unumgänglich nöthig sein; mit den kleinen Seitengebäuden lassen Sie so geschwind als möglich machen NB. wenn es nicht an Gelde fehlt. à propos im Vorhause lassen Sie ja nicht die Stufen, welche auf die Treppe führen sollten, machen; ich glaube es ist füglicher in die Ecke eine Art Credenz-Tisch oder Schrank zu setzen. — Hier geht es zu ärger wie im Kriege; der König läßt etliche Opern spielen, um den Fremden und mir seine Spectakel sehen und hören zu lassen; deswegen hat all' das Theater-Geschmeiß heraus gemußt; da ist nun eine greuliche Confusion, einer hat kein Logis, der andere kein Bett, der dritte nichts zu essen; der Directeur ist ein Stiefel in folio, ich lache mich bald krank über die Verwirrung. Die Oper kostet erstaunlich viel Geld und ist unter uns gesagt, erbärmlich elend; hier darf man aber nichts sagen, denn es ist kein Volk in der Welt, welches mehr von sich selbst eingenommen ist, als die Schweden es sind. Der König fragte mich, wie ich es fände, ich antwortete: »ganz unvergleichlich«; er sagte ich wäre ein Hofmann und ich dachte vielleicht anders; er hat nicht unrecht. Der gute König läßt es nicht an Dépenses fehlen und ist schlecht bedient; er liebt das Theater, besonders das große und sérieuse außerordentlich, lernt den Acteurs und Actricen selbst die Action, kommt in alle Proben, mit einem Wort er läßt es an nichts fehlen, aber seine Directeurs sind Esel und Ignoranten. Die Musik selbst versteht und liebt er nicht sonderlich; daß er sie nicht liebt wundert mich nicht; denn wahrhaftig hier hört er wenig Gescheidtes. Was von mir ist applaudirt er allemal laut, läuft vom Spieltisch weg und tritt

hinter das Clavecin; dies soll er noch nie gethan haben. Meine Cantata wird noch immer, wenn kein Theater ist, Abends aufgeführt und ich bin sie zum Ekel überdrüssig. Man glaubt hier, daß ich ganz gewiß hier bleiben werde, der König selbst hat es noch gestern der Gräfin Löwenhjelm gesagt, ich bekäme was ich wollte und könnte schalten und walten nach Gutbefinden, aber dieses geschieht nimmermehr, ausgenommen man müßte mich in Sachsen nicht mehr haben wollen, und dieses habe zur Zeit nicht Ursache zu glauben. Das ganze Orchester grüßen Sie recht herzlich und sie sollten sich ja nicht beschweren über Dresden; hier sollten sie sehen, wie es zugeht! Dem Herrn Advocat Knauth bitte auch zu grüßen nebst allen Freunden und Bekanten, die nach mir fragen. Leben Sie recht wohl und schreiben Sie mir bald wieder; ich verbleibe wie jederzeit mit wahrer Aufrichtigkeit

dero

ergebenster Diener und Freund

J. A. Naumann.

III.

Vier Briefe an Patrick Alströmer

(Gothenburg), Direktor der Schwedischen Ostindischen Compagnie.
[Universitätsbibliothek Uppsala, Handschr. Gb: 37.]

a)

Wohlgebohrner

HochEdler Herr und Freund!

Eigentlich weis ich nicht wie ich mich bey Ewr: HochEdl: entschuldigen soll, dass ich nicht eher an Dieselben geschrieben; die wahre Ursache ist: dass ich immer von einer Zeit zur andern gehoft Persöhnlich die Ehre zu haben Ewr: HochEdl: wieder in Schweden meine Aufwartung machen zu können, aber da man nicht recht Ernst braucht die Musikalische Sache und das Spectackel in Stockholm auf einen guten und dauerhaften Fuss zu setzen, so wäre ich auch überflüssig, ich habe einige gute Leute die man dort sehr nöthig hat für einen billigen Preiss vorgeschlagen, habe aber darüber gar keine risoluzion erhalten; Ewr: HochEdl: sind ein allzugroßer Kenner, und erfahrner Practicus in der Musick, als dass Dieselben nicht wissen sollten, was zu einen guten Orchestre gehört, und wie traurig es für einen Componisten ist, wenn er nicht die nöthigen Subjecta zur Ausführung seiner Arbeiten hat; und daran fehlt in Stockholm noch sehr; ich habe so viel Liebe und kan sagen Patriotismus vor Schweden, dass ich einen Vorschlag gethan auf welche Art das Orchestre und Oper in Stockholm in wenig Jahren eins der besten in ganz Europa seyn könnte, und zwar von lauter ein-

gebohrnen Schweden und Landskindern, ohne dass es viel kosten sollte, und ich glaube wohl es wäre der Mühe werth den guten Geschmack, unter der glorreichsten Regierung des besten Monarchen, des grossen Gustafs, in Ihrer Nation zu befördern, verbessern, und allgemeiner zu machen, was nützt die fondirte Königl. Musicalische Academie wen sie nichts würcket? Vielleicht hat man es dem Könige nicht vorgestellt, oder man hat es nicht vor nöthig gehalten. Ich wünschte Ewr: HochEdl: wären Directeur der Musick im ganzen Reiche, so würde die Kunst zu einem hohen Grad der Vollkommenheit gelangen, weil ich ganz gewiss versichert bin, dass Sie dem Könige zu allen vermögen würden, den Sie verstehen es tanto come un Maestro di Capella, e ancor meglio come qualcheuno — — — —

Ich nehme mir hiermit die Freyheit Denenselben eine kleine Schwedische Arie nebst einer andern Kleinigkeit zu schicken, damit Sie sehen dass ich doch nicht ganz auf Schweden vergessen habe. Ich habe imer gehoft E: HochEd: würden mir etwas von Ihrer Poetischen Arbeit unsrer Abrede gemäss schicken, allein umsonst! es kan seyn dass Sie mich nicht vor fähig halten, Ihre Verse gut in Musick zu sezen, und dañ haben Sie so ganz unrecht nicht. —

Vielleicht gehe ich in einen Jahre nach Paris, sollte man mich aber etwan in Stockholm zur Eröffnung des neuen Opern Hauses brauchen können, so würde ich die Ehre Ihren grossen und theuersten König, und ganzen würdigen Schwedischen Nation zu dienen, allen übrigen Vortheilen vorziehen. Zu Erwartung Ewr: HochEdl: befehle, nebst gehorsamster Bitte mit Dero ganzen Hausse unterthänigst zu empfehlen, besonders den kleinen allerliebsten Sangerinnen, habe ich Ehre zu seyn

Ewr: Wohlgebohrnen
Meines Hochedl. Herrn und Freundes
gehorsamst ergebenster
G. A. Naumañ.

Dresden
den 12. May
1779.

P: S: Wäre es Ihnen nicht zu beschwerlich, und Sie hätten Gelegenheit mir etwas rechten guten Théé durch unsern Freund Westphal zu übermachen, würden Sie mich gegen prompte Bezahlung, unendlich verbinden.

Vielleicht bekoñen Ew: H: Edl: bald etwas zu lesen über den Zustand der Musick und Oper in Schweden; den ich sehr richtig, wahr, und genau geschildert; wir haben von allen Ländern hiervon Historische Nachrichten, warum nicht auch von Schweden? Mein Entzweck ist, daß es Ihrer eigenen Nation

zum Nutzen gereichen soll, deswegen wünschte ich unser freund H. Fougt unternehme eine Übersetzung; es wird manchen divertiren daß ich habe die bittersten Wahrheiten ganz süsse und ohne zu beleidigen vorgetragen.

Farväl min lilla Söta Vän!

b) [Der Brief ist teilweise stark beschädigt.]

Dresden den 18 May 1784.

Hochwohlgebohrner Herr Baron
edler vortreflicher würdigster Freund!

Vermuthlich haben Ewr. Hochwohlgeb: meinen brief den ich vor einigen Monathen einen nach Schweden reisenden Freund mitgab, nicht empfangen; ich wag' es daher Sie mit diesen zu beschweren um mich Ihres und Dero ganzen lieben schätzbaren familie Wohlseyn zuerkundigen, wie auch mich nochmahls für alle in Ihrem Hause genossene Freundschaft gehorsamst zu bedanken! Nie werde ich Sie edler grossmuthiger Mañ vergessen und das pretiöse Andencken mit dem Sie mich beschenkt ist mir lieber und schätzbarer als hätt' ich 's aus der Hand eines Kayzers oder Königs empfangen! Es giebt wenig gute und rechtschaffene Männer die viele grosse Eigenschaften vereinigen [aber es] giebt nur einen Patric Alströmer auf d[er] Erde und] ich bin mehr als stoltz auf Ihre Fr[eundschaft] und wer wäre es nicht? Wie Music? vermuthlich sind Sie im sig und thätig, Sie, die einzig[e] Stütze der armen Musick in Schweden! — Das bewusste Instrument ist bestellt, da der Mañ aber sehr viel Arbeit hat, weiß er nicht weñ er's abliefern kan, und extra gut muß es auch seyn, sonst nehm' ich 's nicht; weñ es mögl: ist so soll es zum künftigen Herbst abgehen, ehe die Seefarth zu wird. — Eine Harmonica müssen Sie auch noch haben, wer ist wohl würdiger ein so himlisches Instrument zu besitzen als Sie liebster Herr Baron? gar zu viel muss sie Ihnen auch nicht kosten, ich werde schon dafür sorgen daß sie Ihnen nicht so theuer als die meinige komt, welche mich bey 300. Duc: kostet; höchstens müste sie Ihnen nicht theurer als die Hälfte etwan 300. Reichsthlr zu stehn kömen; und weñ ich wieder nach Schweden köme so lern' ich Ihnen alle Vortheile und Kunst Griffe die ich weis, worauf ich mich schon im voraus freue; es werden anjezt für den Churfürst einige verfertiget da lass ich eine mit für Sie machen, sollte Ihnen aber wieder Vermuthen nichts darmit gedient seyn so unterbleibt es, und es finden sich schon andere viele darzu. Haben Sie doch die Gnade edelst

mich genau zu instruiren, mit [welchen Conditio]nen oder Bedingungen man eigentl: [sein Kapi]tal in Gothenburg anlegen kan, z: E: man Actien kauft das Capital? oder wie hoch verintresiert sich 's? oder kan man blos das Capital in die Ostindische Handlung auf Intressen legen und mit wie viel pro Cent? ich bitte recht sehr mich darüber genau und freundschaftl: zu instruiren, weil ich ein oder 2. tausend Reichs thaler gerne sicher und mit Profit anlegen wollte, die Hälfte auf risico des Gewinnes weñ nur das Capital gesichert ist, und die andere Hälfte mit sichern Intressen; ich erwarte von Ihrer Freundschaft genauen Unterricht hierüber, und stehe nach meiner Wenigkeit auf alle Fälle wieder ganz zu Dero Befehl so wie ich Zeit Lebens mit der aufrichtigsten Freundschaft und unverbrüchlichen Hochachtung die Ehre habe zuverharren

Ewr: Hochwohlgebohrner
meines gnädigen Herrn Barons
. . . . huldigstergebener Diener
Nauman.

c)

Dresden den 18. Sep. 84.

Wohlgebohrner

Gnädiger Herr Baron, edler verehrungswürdiger Freund.

Da ich Nachricht von dem Instrumentenmacher erhalten dass zu Ausgange dieses Monaths das Instrument fertig seyn soll, so melde ich hiermit selbiges Ewr: Wohlgeb: und da ich das Instrument wenigstens 8. oder 10. Tage bey mir behalten will und muß, um genau zu prüfen und zu untersuchen ob es vollkommen gut ausgefallen, und die guten Eigenschaften die ich verlangt, hat, so könnte es wohl nicht ehr als medio Octobree von hier weg gehn, und vor Anfangs Nov: nicht in Hamburg seyn. Nun ist die Frage ob es nicht zu viel risquirt ist, und ob man es noch so spät der Navigation anvertrauen kan? Gern möcht' ich Ewr: Wohlgeb. Rath und Meynung darüber hören, und ehe ich's fortschickte kan ich noch Antwort von Ihnen hierüber erhalten.

Wegen der Instruction des kleinen Capitals dank' ich Ewr: Wohlgeb: auf das verbindlichste, ich bin sehr bereit die Propositiones einzugehen, nehml: mit 6 pro Cent, und guter Versicherung des Capitals, übrigens ist es mir ganz gleichgültig auf welche Art Sie es anlegen wollen, ich verstehe den Actien Handel gar nicht, und überlass' es Ihnen ganz; sollte aber die geringste Bedencklichkeit, oder Gefahr des Capitals zu befürchten seyn, so erwarte ich von Ihrer edlen Grossmuth, und alten Freundschaft gegen mich, es mir ehr ab, als anzurathen, und

einige tausend Rthlr die mir sehr schwer zuverdienen sind, nicht auf Spiel zu setzen; deñ sonst könnt' ich selbige ebenfalls auch hier in Sachsen sehr gut und sicher placiren, und noch einem Freund darmit einen grossen Dienst erzeigen; ist es aber sicher und heilig, wie ich nicht zweifle, so sollen Sie vortrefl: Freund das Capital mit ausgang Nov: a: c: in Händen haben, ich bin gewiss versichert dass Sie mein bestes suchen, und mich keiner Gefahr aussetzen werden; Sie haben es ja im̄er, seit dem ich das Glück habe Sie zu kennen, so bieder und gut mit mir gemeynt und der edle und grossmuthige Patric Alströmer kan es gar nicht anders. Dass Sie keine Harmonica haben wollen! Ach Sie berauben sich eines grosen Vergnügens! niemand verdiente mehr dies himlische Instrument zu besitzen, als ein so groser und ächter Keñer und Liebhaber der Musick. Es scheint fast als ob ich nicht wieder nach Schweden kōmen würde, weil mich Ihro Majestät der König noch nicht verlangt! vielleicht will man meinen Gustaf Vasa ganz verderben; deñ ohne mich ist dieses Werck schlechterdings nicht mögl: gut aufzuführen. wegen der besondern Musick die es enthält; ich verliere darbey das einzige Vergnügen Sie zu sehen und zu umarmen! aber dem ohngeachtet werd' ich nie aufhören zu seyn mit der vollkōmensten Hochachtung und freundschaftl: Ergebung Ewr:

Wohlgebohrnen

gehorsamst treuster Diener und Freund

G. A. Nauman

[Adresse:]

A Monsieur

Monsieur Le Baron Patrick

d'Alströmer, Chevalier

de l'ordre de Vasa, et Directeur de la

Compagnie des Indes etc. etc. à

Fr: Hamburg. 3

Gothenbourg.

d)

Dresden den 25. Octr 1784.

Hochwohlgebohrner Herr Baron

edler theuerster Freund!

Ewr: Hochwohlgeb: angenehme Zuschrift von 2. dieses Monaths, habe mit vielen Vergnügen erhalten, und daraus Dero-selben Willen und Meynung wegen des Instrument ersehen; ich stime um so viel mehr darmit ein, weil das Instrument noch nicht ganz fertig ist, und also ohnmögl: kan gesendet werden; ich werde es also den Winter über bey mir behalten, recht durch arbeiten genau untersuchen, und dañ weñ es die Probe hält, künftigen Sōmer sicher und ohnbeschädigt zu expediren

worauf Sie Sich ganz sicher und zuverlässig verlassen können! — Wegen des Capitals so ich bey Ewr. Hochwohlgeb. zu placiren gesonnen, hab' ich nach Deroselben gegebenen Wort und Versicherung weiter nicht das geringste Bedencken; ich kenne Ihre biedere Edelmuth und Rechtschaffenheit, dieser wegen schick' ich Ihnen hier die Assignment darzu, Sie können diese 2000 R.thlr Species sogleich erheben, weil sie schon aufkündiget sind; ich hatte einen Negoce mit unserm Chargé d'affaires an Ihrem Hofe, mit diesem Gelde, und dieser hat auch die besorgung der Aufkündigung übernommen; da dies Geld schon im schwedischen Reiche in sicherer Hand steht, so erspahen wir hiermit alle andere Weitläufigkeiten. Sie empfangen es also mein theuerster edler Freund, und legen es so an wie Sie glauben dass es zu meinem Vortheil und Besten seye, nur dass das Capital gesichert steht, so begnüge ich mich mit 6 pro Cent jährlichen Zinssen, ist es mehr desto besser, ich überlasse alles ganz Ihrer klugen und weisen Einsicht und verbleibe hiesigen Orts, Ihr getreuer Diener, aufrichtigst ergebenster Freund und musicalischer Commissarius

Nauman

P: S: Solten sich etwan unvermuthete Umstände ereignen, dass Sie das Capital nicht brauchen könnten oder wollten, so belieben Sie mir solches durch gute Wechsel auf Hamburg zu übermachen. Auf alle Fälle bitt' ich gehorsamst um eine gütige Antwort, so wohl wegen Empfang des Documents als auch des Geldes. — Aus Stockholm habe Nachricht dass man meinen Gustaf Vasa, wie sehr natürlich, erbärmlich verhunzt, es thut mir weh, weil es das beste Werck ist dass ich je gemacht habe! — andere schreiben mir, daß mich der König künftigen Sommer zur Aufführung würde hinkömen lassen, in diesem Fall bring ich das Instrument selbst mit, und vielleicht auch die Harmonica. Ach! warum sind Sie nicht Directeur von der Oper? ich würde mich gleich entschließen in Schweden mit Ihnen mein theuerster zu leben und zu sterben! wie wolten wir arbeiten und thätig seyn, besser als die Sie verstehen mich schon!

Adieu!

IV.

Zwei Briefe an Per Frigel.

a) [Biblioth. der Kgl. Musik. Akad. Stockholm].

Dresde, le 27. Jan^{ar} 1797.

Monsieur

Je l'avoue bien sincerement Monsieur, que j'en doutois que Personne à Stockholm se souvenoit plus de moi; Mais Vous me prouvez bien le contrair M^r par V^{otre} chère l^{ettre}, et c'est autant plus flateur pour moi, et je Vous rends bien de remerciemens de V^{otre} Souvenir. En entendant Vos no^uvelles par M^r. de Silverstolpe¹ j'étois tres charmé, et infinement plus en recevant V^{otre} l^{ettre} amicale en langue Suédoise que par mon grand plaisir j'ai compris jusqu'au dernier môt sans la moindre difficulté; mais quoique j'entends encore la lecture Suédoise, je ne Suis pourtant pas capable de Vous repondre dans la même langue, et il faut que Vous souffrez de me lⁱre en mauvais françois n'étant pas sûr si Vous comprenez l'Allemand. — Mr. de Silverstolpe et Mr. de Caström m'ont beaucoup parlé de Vous Monsieur en faisant generalement V^{os} Elóges et particulierement en fait de Musique. J'en suis ravi que Vous cultivez n'étois ce que pour de lassement, ce bell' art, fille du Ciel, qui a tout d'influence sur nos cœurs et nos sentimens. Croiez moi Monsieur, que c'est mon seul plaisir de m'occuper dans mon art, et plus que je le travaille, plus je vois combien me reste a Savoir, et que la Vie est trop courte pour atteindre à un certain point, je ne dis pas de perfection, mais seulement de Mediocrité! J'espère pourtant que le peu que j'ai acquis ne sera pas perdu pour l'autre monde, car je ne peux absolument pas m'imaginer une beatitude sans Musique. —

Mr. de Caström m'a fait espérer un quelque echantillont de Vos progresses. Musicales, c'est à Vous Monsieur de remplir cett'esperance. —

Depuis mon absence de la Suede, j'ai fait beaucoup d'Ouvrages soit pour le theâtre que pour l'Eglise; cela veut dir, que j'ai barbouillé beaucoup de beau plaisir!

Je voudrais bien Vous souhaiter d'entendre une de nos Musiques, executé par nôtre Orchestre dans la Chapelle Electorale que dans son Ensemble est unique selon l'aveu de tous les Voyageurs. l'Italie n'a rien de Semblables a produire; generalement la Musique en Italie est depuis vingt-a trent' ans dans un pitoyable etât et total decadence! Il semble que cet art

¹ Seit 1796 Gesandter in Wien, Freund Haydns (Norlind, Allm. Musiklex.).

divin veuille s'établir dans les pays du Nord, ou l'on la cultive a present sans comparaison mieux qu'en Italie. Si nous etions pas si éloigné je me prendrais la liberté de Vous communiquer quelque Partition, puisque Vous aimez la lecture de la langue Universelle, car si en existe une, c'est assurément la Musique. Rien forme autant le goût et la Science de l'art, que cette lecture; sur-tout quand on est à la portée d'entendre l'exécution; c'est alors qu'on decouvre que les grand effets consistent tres souvent en peu de notes. Le jeunes Compositeurs se trompent bien, croyant de les obtenir par le bruit et le fracas. Ce n'est pas la quantité des notes, mais bien la qualité! — — — —

Je conserve toujours un Attachement pour la Suède qui j'aimerois bien de revoir un jour; mais j'en doute que l'on veuille de moi! Il y a eu bien des changements et des Catastrophes dans ce pays là, depuis mon absence! Mon Gustaf Vasa, que je n'ai ni entendu ni vû, je voudrais bien le voir, l'entendre, deriger moi même, et aussi fair plusieurs changements. Si le vieu Roi auroit vecû la chose etoit tres probable autant plus, que l'on m'avoit promis, et fait esperer de la part du Roi une marque de Sa grace au Sujet de cett'opera que je n'ai jamais vu; mais a present tout est mort avec Lui! Pourtant, si une fois j'entreprends un Voyage dans la patrie de ma femme, pour voir nos parénts en Dañemark, je ne pourrois pas resister à la tentation de passer le Sund! — J'en suis très charmé que Vous soyez heureux Mari et père; je jouis du même bonheur Dieu merci! Ma femme, etant amatrice de la musique, touche assez joliment du Clavecin, qualité qui augmente ma felicité Domestique. Elle Vous remercie Mr. de Vos compliments, et moi et elle prions de vouloir bien agréer nos respects pour Madame Vôtere Epouse. Veuillez bien aussi presenter mes civilités à Mad. Wendelia et de la remercier infinement de Son Souvenir amial! —

A present il n'ya a pas ici de journal de Musique eui merite Vôtere attention. La Catalogue de mes Ouvrages ecrites depuis mon absence de la Suède, augmenteroit trop le Volume de ma lettre, ainsi je finis avec l'assurance de la plus parfaite Consideration et Estime avec la quelle j'ai l'honneur d'être

Monsieur
Vôtere

trés humble Serviteur

Nauman.

Que fait donc mon cher ancien ami Mr. Ristell?¹ Si Vous avez occasion de le voir, je Vous prie de lui dir mille belles

¹ Hofbibliothekar. Er richtet Anfang 1787 das schwedische Schauspiel ein (s. o.).

choses de ma part et que je m'en souviens avec plaisir du temps des Strömlingar.

Le Comte de Bärk, chés le quel au delieueux Berghamēr, j'ai composé la plus grand partie de mon Gustav Vasa, est il heureux, vit-il encor? je n'ai jamais reçu la moindre réponse à plusieurs lettres!!! — — —

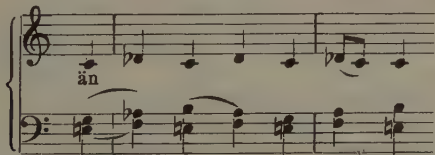
b) [Kgl. Bibl. Stockholm. In einer Sammlung: Bref till Per Frigel, Musikaliska Akad.^s Secreterare. 14. st.]

Dresde, le 9 Decembre 1798.

Monsieur!

Je vous dois Monsieur, de puis bien long téms reponse a Vòtre lettre amiale du Mois de Juillet! Mais des Voyages d'Eté et des Maladies d'jvēr m'ont empeché jusqu'a present de m'aquitter de mon devoir et de Vous remercier Monsieur des pièces de Musique de Vòtre Composition que Vous avez bien eu la Complaisance de me communiquer. J'ai reçu presque au même téms aussi le paquet dont Vous aviez chargé le Sieur Bärwald¹, et je Vous assure Monsieur que ces Morceaux, m'ont fait le plus grand plaisir, et permettez moi de Vous feliciter des progrès que Vous avez fait dans nôtre Art divin. Votre chant est tres naturel et expressiv, et je vois par là que Vous chantez just. Quant le Chant est bon, naturel et convenable aux passion qu'il doit exprimer, l'harmonie ne peut jamais être mauvaise, et sera toujours analogue; ce que je remarque aussi dans Vòs pieces. —

l'air Suédois: Håll up min far pp. est plein d'expression pathetique, qui exprime le Sens de paroles au mieux d'endroit: än all den dystra plåga, auroit peut-être gagné s'il etoit ainsi:



Mais je Vous prie de ne pas prendre cela comme une critique, Vous saurez qu'il y a quelque différence du bon au meilleur! Comme Vous l'avez noté, c'est bon; mais il me semble

¹ G. J. Abraham Berwald hält sich auf seiner europäischen Konzertreise mit seinem damals elfjährigen Sohn, dem dann berühmten Johann Friedr. Berwald, auch in Dresden auf. Der junge Berwald nimmt einige Stunden bei Naumann (Norlind, Musiklex.).

que de la façon comme je viens de le noter il soit mieux; et ce ne sont au fond que Vos notes placé différemment. L'expression me paroît plus énergique sur les paroles qui doivent mieux se faire sentir: *än all den dystra plåga*. — Le Duo et Corus *Hvem är i Himlens* je trouve aussi très bien entendu. Si nous nous étions plus près, j'aurais encor quelque petite remarque à faire dans les autres pièces, mais seroit d'abuser de Vôte patience dans une lettre. Continuez Monsieur, toujours sur le même bon chemin; tachez d'exprimer ce que Vous sentez en y entrant bien dans la Situation de Vôte texte. Le téms et l'expérience Vous guideront toujours de mieux en mieux. S'il se presente quelque moyen je voudrois bien Vous envoyer quelque Morceaux de mes dernieres ouvrages. Si le Sieur Bärwald avant de retourner en Suède passe par ici je saisisrais cett' Occasion. —

Etânt père et Mari, j'ai bien senti et partagé Monsieur la douleur qui Vous accabloit dans la pête cruelle que Vous venez de faire! Le bon Dieu Vous console et Vous dedomage s'il est possible que l'on se puisse consoler dans un tel état!!

Ayez la bonté Mr. de temoigner ma gratitude a tous ceux qui on l'amitié de se souvenir de moi, nommement Mr. le Colonel Sköldebrand¹ et le Comte de Barck; et Soyez bien persuadé de la plus parfaite Estime et Consideration de la part de

Votre très humble Serviteur et ami

Naumann à la hâte.

V.

Aus Briefen des Grafen Nils Bark an Joh. Leop. Neumann, 1782/85.

[Kgl. Bibl. Stockh.]

1) Bw., den 11. Juli 1782.

Berlin, den 21. Mai 1782.

24. Mai 1782.

Bester Neumann! ich ergreife mit Freuden die erste mögliche Gelegenheit um Ihnen meinen Dank vor alle die Freundschaft abzustatten, die Sie mir während meines Aufenthaltes in Dresden bewiesen. Fahren Sie fort Ihrem abwesenden Freund diejenigen Gesinnungen zu erhalten, die Sie ihm bis an den letzten Augenblick vor seiner Abreise so lebhaft bewiesen und seyn Sie versichert, daß seine Liebe und Erkenntlichkeit jederzeit nicht weniger groß und dauerhaft seyn wird. Da ich heute nur wenig Augenblicke vor mich habe, da alles um mich herum

¹ Wohl Erik Skjöldebrand, der Verehrer Ossians (vgl. Blanck, S. 307).

wegen der angefangenen Revue poltert und lärmt und man mich friedlichen Ritter mit Gewalt in das Lager des fürchterlichen Mars führen will, so muß ich mit wenig Worten das hauptsächlichste berühren, und dabey ist das wichtigste eine Frage — was macht die liebe Cora¹ und ihre gute Mutter? [übermorgen Abfahrt von Berlin — Adresse für Briefe: Stockholm —]

In den sandigten Wegen, wo man kaum von der Stelle kommt, war Sebaldus mir eine angenehme Lektüre; als ich mit dem zweyten Theil zu Ende war, fand ich daß mir die Folge und der Schluß fehlten, ich ging daher gleich nach meiner Ankunft zum Nicolai und bekam mit vielem Vergnügen den 3.ten Theil der mir abgegangen. Auch habe ich bey ihm des Lavaters Aussichten in die Ewigkeit in 4 Theilen gekauft, welches ich Ihnen zu berichten nicht unterlaßen wolte. Ich bin bey Mendelson gegen zwey Stunden gewesen und ich gestehe, daß mir nichts in Berlin so ein lebhaftes Vergnügen verursacht — hernach hörte ich vergangenen Sonntag Spalding predigen und war einen guten Theil des gestrigen Nachmittags bey ihm. Da ich heute in größter Eile schreibe, kann ich Ihnen unmöglich meine Anerkennungen über diese großen Männer sagen, damit will ich mir was zu Gute thun wenn ich nächstens das Vergnügen haben kann, Ihnen mit mehr Muse zu schreiben.

2) Erhalt. am 28. Oktober
Montags abends.

Stockholm, den 13. Okt. 1782.

. ich belagere weder Gibraltar, noch bin ich gesonnen mich in den künftigen Friedensschluß zu mischen; ich theile meine Zeit zwischen Oeconomien, deren ich diese ganze Zeit unzählige gehabt, meinen guten Vater, . . , meinen Büchern, die noch in der größten Unordnung sind und mir noch manche Arbeit geben werden, meiner Marie, meinen Copisten Beschäftigungen in der Kanzlei und endlich meinen Naumann, der mir so manche Stunde versüßt und den einzigen Schmerz fühlen macht, den mir der Gedanke einer künftigen Trennung verursacht. Ja mein Freund, ich bin nun lebhafter als jemals zuvor von der Erinnerung des lebhaften Schmerzes durchdrungen, den die Trennung von diesem würdigen bey Ihnen und Ihrer theueren Familie erregt hat; o was müssen seine, seit mehreren Jahren ihm so theure Freunde bey diesen schmerzlichen Abschied empfunden haben, da mich der bloße Gedanke einer bevorstehenden Trennung erschreckt und beben macht? —

Cora ist den 30.ten Sept: mit einer ihr würdigen Pracht erschienen und hat ihrem Autor den allgemeinsten Beifall er-

¹ Die Tochter J. L. Neumanns!

worben den er verdient. Der König hat ihm kurz nachher eine große auf diese Feier passende Medaille eigenhändig ver-
ehrt mit dem Ausdruck, daß er diese nicht als ein Geschenk
ansehen solle, indem er sich die Gelegenheit vorbehielt, ihm
würdiger seine Zufriedenheit an den Tag zu legen, sondern blos
als eine kleine Erinnerung des Tages, wo das neue Theater so
würdig eingeweiht worden sey. Es ist prächtig dieses neue
Schauspielhaus, mit allen erdenklichen Gemächlichkeiten ver-
sehen und eben wie es eine Cora verdient. Sie können sich
leicht vorstellen, mein Freund, was das für ein Tag vor mich
war, ich' der ich in Dresden bey Hessens¹ schon fast ganz toll
gewesen bin. Doch war meine Freude nicht groß genug um
mir etwaige Fehler übersehen zu machen, die beym ersten An-
blick alten Freunden und Bekannten von Cora in die Augen
fallen konnten. Alles was Orchester und Akteurs betrifft, so
gieng es unerwartet gut. Alonzo und Cora spielten artig, der
König desgleichen; unsere Zulma unverbesserlich; und ich ver-
sicher Sie, daß wer sie spielen gesehen, gewiß nicht mehr er-
staunt, daß Alonzo so gutwillig seine Beute fahren läßt; so ein
Weib erschreke mich mehr als ein römischer Konsul mit acht
Liktoren. Der hohe Priester ist von allen der, mit dem ich
am wenigsten zufrieden war; doch läßt sich nicht sagen, daß
er seine Rolle verdorben habe. Mit einem Wort die guten
Leute haben in Ansehung der kurzen Zeit, die man ihnen zu
so einer großen Unternehmung ließ, Wunder gethan und ich
habe Naumann mit Vergnügen sagen gehört, daß, wenn man
ihn vollkommen freye Hand lies, er sich kein besseres Orchester
und Leute wünschte, als es die unsern sind. Doch in dem
letzten Punkt lag der Fehler: Naumann ist zu gut und nach-
gebend, die hiesigen Häupter der Sache zu unwissend, uneinig
und eigensinnig. Man machte an hohen Orten Verkürzungen,
und warf aus weniger Kenntniß der musikalischen Schönheit
das unentbehrliche gleich dem entbehrlichen weg. Daher ver-
mißte ich die letzte Arie des Alonzo im 2ten Akt und das
schöne Chor — Wolken weichen etc. folgt auf ein kurzes, laues
Recitativ und der Abstand geht verloren. Im 3ten Akt ist das
ganze erste Recitativ des hohen Priesters samt dem darauffol-
genden Chor des Volkes weggeworfen und davor ist in manchem
Betracht schade; erstlich, weil ein ungemein schätzbares Stück
in der Musik verloren geht und zweitens, weil der meisterlich
gezeichnete, immer abwechselnd und den letzten Eindrücken
allein ohne Charakter des Volkes unendlich dadurch leidet. Es
ist itzt eine Kette an der man das erste Glied vermißt, an
welchem die anderen doch alle gevestet seyn sollten. Ihr Zu-

¹ S. o. S. 149 und 664.

satz von dem Murren der Priester hat dem König ungemein wohlgefallen und macht eine ausnehmend gute Wirkung auf dem Theater, wie auch die Arie: ich lebe euch wiederzusehen, die den allgemeinsten Beifall erhalten hat; das letzte Duo ist ausgelassen, und das läßt sich ganz gut vermissen, besonders da die ganze letzte Dekoration nicht fertig geworden und wegen Kürze der Zeit hat müssen weggelassen werden. Alles was durch Kleider und gut angebrachte Ballette zum Besten des Spectacles hatte dienen können hat man angebracht, nur ist mir unbegreiflich, wie man das hauptsächlichste aus Eile und wenig Nachdenken fast ganz hat verfehlen können, nämlich das Erdbeben. — Die Mauern sahen niedrigen Leinenwänden, der feuerspeiende Berg einem Opferkessel und die Wohnung der Priesterinnen einer Bauernhütte gleich — und um noch die Sache recht scherzhaft vorzustellen, ward' es nicht einmal Nacht, und da mochte Naumann predigen und vorstellen wie er wollte, am hellen Mittag mußte das Erdbeben seyn. Doch hat der König sogleich das Lächerliche davon eingesehen und künftig wird diese ganze Szene unter merklichen Veränderungen wieder erscheinen. Da haben Sie nun mein Freund einige flüchtige Anmerkungen über unsere theure Schöne; ist sie nicht in ihrer ganzen Vollkommenheit erschienen, so tröste ich mich damit, daß ihre Fehler nur Nebenursachen zum Grunde haben und es blos von dem Willen derer, die wollen und vollführen können abhängt auch sie zu verbessern. Uebrigens kann uns das ein philosophischer Trost seyn, daß nichts in dieser Welt vollkommen seyn darf; und wenn auch die Kraft und das Vermögen dazu vorhanden wäre, so ist doch die völlige Entwicklung das Geschäft späterer Zeiten, einer anderen Welt. Nun gute Nacht, mein Freund, ich habe die Menge geplaudert und Ihnen doch so wenig gesagt; auch darf ich heut nicht weiter, sonst wird des Geplauders kein Ende, und mein Bett winkt mir schon seit ein Paar Stunden — nur eins noch — viele Compl.: an die ganze Familie — auch die kleine nicht zu vergeßen, nun leben Sie wohl lieber Freund, Ihr

eigener

Nils Bark.

3)

Stockholm, den 2. December 1782.

[Am 8. November ist Barks Vater gestorben. »ich fühle leider, daß es leichter sey, bei schönem Wetter und Sonnenschein als am trüben Tage des Sturmes zu Philosophieren«. Ein Postscript. weist auf einen beigelegten Brief an die Gräfin Brühl hin.]

4)

Stockholm, d. 10. Febr. 1783.

[... spricht nochmals in schwärmerischen Worten vom Tode des Vaters] . . . wie angenehm war mir alles das zu vernehmen, was die liebe Frau mit wahrem Muttergefühl dem guten Naumann von Ihrer kleinen Cora geschrieben. Gott segne und erhalte sie . . .

Unser Naumann, dem seine Celebrität manche Stunde raubt und oft wieder Willen am Hofe und in der großen Welt geehrt und bewundert wird, wendet jeden Augenblick den er nur erhaschen kann zu seinem neuen Werk Gustaf Vasa an, welches an Schönheit den vorigen gewiß nichts nachgeben wird.

Er läßt Sie und die ganze Familie vielmals grüßen. [wieder Brief an Gräfin Brühl beigelegt. Bark bittet um Zusendung von Hallers Alfred von England, »der Beschreibung zu Folge ein Bruder des mir unschätzbaren Usongs«].

5)

Bergh!: d. 1. November 1783.

Bester Freund!

. [entschuldigt sein langes Schweigen]. Ich könnte freilich Geschäfte und Unruhe aller Art vorwenden, die mir sogar das Vergnügen raubten meinen theuren Naumann die letzte Zeit so oft zu umarmen wie ich es gewünscht hätte; [spricht von Neumanns gutem Gesundheitszustand und über die nutzlosen Mittel der Ärzte:] Ruhe und Zufriedenheit der Seele können sie uns nicht geben; dieß sind Hülfsmittel die sich die göttliche Freundschaft vorzüglich vorbehalten hat. Ich gönne Ihnen dieses Glück bester Neumann, ob es mir gleich sehr theuer zu stehen kommt. Denn der Verlust meines Naumann hat mir fast einen theil meines Daseins geraubt und bloß die Hoffnung Sie beyde vielleicht wiederzusehen kann mir denselben erträglich machen. O mein Freund gewähren Sie mir ja diesen süßen Genuß von dem mein Herz schon zum voraus vor Freude trunken ist. Die Tome von Rousseau haben mir besonders große Freude gemacht und ich sehe sehnsuchtsvoll der Folge entgegen [erwartet ein Wielandsches Werk mit der Post].

6) Erhalt. am 2. März 1786.

Stockholm den 30. Dec. 1785.

Liebster Freund!

Mit wahrem Vergnügen ergreife ich die Gelegenheit welche mir die Abreise unseres neuen Legations Secretairs an dem sächsischen Hofe Herr von Ehrenheim anbeut um Ihnen vor die angenehmen Uebersendungen zu danken, die Sie mir von Zeit

¹ Berghammer. Besetzung Barks in Schweden (s. o. S. 405).

zu Zeit so freundschaftlich übermacht haben. Ausser dem ganzen Amphion und dem größten Theil von Metastas und Rousseau habe ich auch die Exemplare von Naumanns Liedern¹ und nun endlich die Werke Wielands erhalten. . . . Hier geht ein Gerücht daß Naumann in wenigen Tagen hierherkommen soll um den 24. Januarii seinen Gustav Vasa aufzuführen. Meine Freude, meine Furcht getäuscht zu werden — die wonnevolle Vorstellung ihn wiederzusehen — — dieß sind Empfindungen die ich nicht beschreiben vermag — genug Sie sind Freund und fühlen das ganze Glück der Freundschaft. Ein Gedanke der dabei das meinige vergrößert, ist der, daß diese dritte Reise Naumanns ein wahrer triumph ist und daß der Neid selbst die Waffen sinken läßt und ihn um Hilfe ruft. . . . Auch ich bin neulich Vater von einem kleinen hurtigen Mädchen geworden und fühle nun die ganze Wonne dieses Zustandes — o wie sehr wünschte ich mit einem Freund der Vater ist den heiligen Pflichten nachspüren zu können, die sich da täglich vermehren; täglich wichtiger werden! Gewiß Freund wir würden manche glückliche Stunde mit dieser gemeinsamen Beschäftigung zubringen. . . . [Bark empfiehlt Neumann den Ueberbringer des Briefes, von Ehrenheim, »der es in der lateinischen, schwedischen, französischen und englischen Literatur sehr weit gebracht«, damit er ihn »in den Tempel der deutschen Musen einführe«.

VI.

Brief Naumanns an den Schriftsteller Bürde in Breslau.²

[Washington, Library of Congress]

Dresden, den 20. August 1791.

Nach Zurückkunft aus Carlsbad u. einer kleinen Sommerreise finde ich mein Theuerster Dero schätzbare Zuschrift nebst Beilage eines Produkts Ihrer vortreff. Muse, für beydes und Ihr gütiges Zutrauen insbesondere dank ich Ihnen aufs verbindlichste. Eine mündliche Unterredung wäre freilich wohl besser u. schicklicher Ihnen, Verehrungswürdiger, meine ohnmaßgebl. Meynung über Ihr Theaterstück zu eröffnen! Bis diese sich einst u. ich hoffe, je eher je lieber, ereignet, erlauben Sie daß ich kurz u. in Eil Ihnen nur einiges darüber sage. Ohne Compliment, ist Sprache und Poesie sehr gut, schön u. musikalisch bequem; auch glaub ich daß das Stück in der Folge Interesse genug haben

¹ Sammlung von Lieder beym Clavier zu singen (1784, Pfördten).

² Vgl. ZfM III 20.

kan; allein, warum wählten Sie nicht einen vaterländischen Stof? wie wenig deutsche (:vom Volkshaufen:) wissen eigentl: was eine Regatta ist? u. wüssten sie's, so ist die Frage, ob eine fremde Sitte, die Sie wahrscheinlich doch nicht darstellen oder anschaulich machen können, welches doch das wesentlichste davon ausmacht, durch Erzählung allein, interessant genug sein dürfte? Ich gesteh Ihnen aufrichtig, daß mir eine italiänische Sitte, die ich im Lande selbst gesehn, die mit so viel Nationellen u. Local Dingen verknüpft ist, in deutscher Mundart ungemein auffiel, u. mich von der Seite betrachtet, nicht befriedigen konte! Hier haben Sie Theuerster meine aufrichtige Meynung in betref des Sujets. Ich wünschte mit allen Patrioten, daß ein gutes deutsches Opern Theater existirte, das Dichter und Componisten ermunterte ihren Fleiss und Talente ihm zu weihen! . . . Kommen Sie Geliebter, doch ein mahl zu uns nach Dresden, dann wollen wir über diese Materie recht viel und manches schwatzen u. wie sehr würd ich mich freuen Ihnen mündlich die Versicherung zu wiederholen, daß ich mit der aufrichtigst u. vollkommensten Hochtung bin u. verbleibe

Ihr

treu ergebenster Diener u. Fr.

Naumann.

VII.

Aus Briefen Naumanns an seinen Bruder.

[Kopie v. Prof. Ernst Naumann†]¹.

(Dresden, 10. Sept. 1781.) Es freut mich, daß es Dir in Frankreich so wohl geht; es ist eines der besten Länder, wo die Künste noch gut bezahlt werden. Ich habe große Lust eine Reise dorthin zu thun nur nicht ganz auf Geradewohl, sondern mit einer Art von Engagement; ich verhandle deswegen schon lange mit dem hiesigen französischen Gesandten, der mir beständig zuredet und sagt, ich solle ohne Bedenken hinreisen, um dem Streit zwischen den Gluckisten und Piccinisten ein Ende zu machen, ich würde auf den Händen getragen, geehrt u. reich zurückkehren, oder vielleicht dort bleiben etc. Alles dieses klingt zwar schön u. reizend, aber die Reise kostet viel Geld u. ohne sichere Aussichten zu haben ist es bedenklich. Ich habe aber doch willens, die Reise einmal zu thun, um aus der Quelle der

¹ Vgl. auch das Fragment bei M. 329 ff.

französischen Musik zu schöpfen, die zwar nicht die beste ist, aber doch unendlich viel Schönes, Großes und Erhabenes hat, was der italiänischen besonders gegenwärtig ganz fehlt. Wenn das Erhabene u. Große der Franzosen mit dem rein Melodischen der Italiäner verbunden ist, daß wird dieß das schönste, was die Kunst hervorbringen kan. Gluck ist noch zu viel Franzos und Piccini zu viel Italiäner, dem ersten fehlt es an Gesang, der andere hat zu viel u. tändelt zu sehr, beide verfehlen den Weg zum Herzen. — — — —

(Stockholm, 1. Febr. 1783.) Ich befinde mich Gottlob gesund u. munter, daß ich frisch weg an meinem neuen großen Werk Gustav Wasa arbeiten kan; dieses soll mein Meisterstück werden, wenigstens ist es mein Vorsatz; in wie weit mir es gelingen wird, muß die Zeit lehren. — — — —

(Dresden, 26. März 1795.) Mit der Zauberflöte täuscht dich weder dein Gefühl noch Geschmack; ich bin in demselben Fall wie Du! Der selige Mozart hat viel bessere Sachen gemacht als die Zauberflöte, die aber weniger geachtet wurden. Nach der Z.f. starb er und nun erkaute man erst den Verlust u. ließ seinen Verdiensten Gerechtigkeit widerfahren, was man bei seinem Leben nicht gethan, u. die Zauberflöte als sein Schwanengesang machte furore! Dazu kommt noch, daß das Stück deutsch ist u. viel fürs Auge hat. Mir macht es immer Langeweile besonders italiänisch aufgeführt. Indessen ist es doch immer Ehre für die Deutschen, daß sie sich in's Italiänische übersetzt finden, eben so sehr als daß man Sängeriñen aus Deutschland nach Italien verschreibt; das hätte man vor 50 oder 60 Jahren nicht geglaubt! So wie ein Land oder Nation fällt, so steigt ein anderes u. wir sind sehr im Steigen, so wie jenes sehr im Fallen in der Musik. — — — —

VIII.

Brief Naumanns an Ernestine Schäfer, Sängerin.

[Kopie Prof. E. Naumann]¹.

(Dresden, 26. Dec. 1800). — — — Man hat dort Haydns Schöpfung aufgeführt u. Sie haben nicht darin gesungen? Dieses Meisterwerk wurde ohnlängst hier auf Prinz Antons Garten privatim aufgeführt u. ich wurde dazu eingeladen. So groß u. schön auch das Werk ist und ganz des großen Manes würdig,

¹ Vgl. die Andeutung bei M. 423. S. auch oben (S. 120⁵) über Steibelt.

so befriedigte es mich doch nicht so ganz u. ich erwartete mehr. Es ist gar nicht zu leugnen, daß die Musik durchaus schön u. unterhaltend ist; frappirt wurde ich mehr als einmal aber gerührt nicht, welches gewiß geschehen wäre, wenn Sie darin gesungen hätten. Einige Chöre sind über allen Ausdruck groß, erhaben, schön u. kunstreich, so wie sie nur Haydn geben kann. Was mich aber gar nicht befriedigte (aber es bleibt unter uns) ist die ganze Situation beim Meisterstück der Schöpfung des Menschen, also Alles was Adam u. Eva singen. Das Duett in *Es* ist als Musik wunderschön, aber nach meinem Gefühl nicht zweckmäßig, besonders der 2^{te} Theil im $\frac{2}{4}$ Takt. Man lege da andere Worte unter u. es paßt ganz in die Opera buffa. Da vermisste ich alle paradiesische Unschuld u. reine Gefühle der eben erst geschaffnen Menschen. Deuten Sie diese Bemerkungen nicht falsch; Sie kennen meine Verehrung für den großen Mann, den ich fast anbete. — — — —

Probeseite aus »Gustaf Wasa«, Akt I.

(Nach der eigenhändigen Partitur Naumanns. Sächsische Landesbibliothek, Dresden.)

Christina. Vobis Cecilia, Margaretha Anna. Ten. unge c. Suenar.
Ex offiço Singskolen.

Violini Concertini. Viola. Carinette. Corni 1mo in E. Fagotto. Christina. Margaretha Anna. Ten. unge c. Suenar. Ex offiço Singskolen.

Register.

- Abel, K. Fr. 106.
 Abert, H. 11³, 12¹, 21², 24⁵, 28², 32²,
 39^{2f}, 138², 179³, 182,, 187¹, 193¹,
 197³, 203², 207^{1, 3}, 217¹, 220^{1, 2},
 225¹, 232, 240¹, 264¹, 266⁵, 273^{1, 3},
 292¹, 312, 334¹, 340².
 Adam, J. (Bratschist) 134.
 — J. A. (Flötist) 71², 106 (vgl. 395).
 Adlerbeth, G. G. 69², 76, 77³, 144,
 147, 243 ff., 254, 256 ff., 260, 261.
 Agata, M. dell' 29, 31³, 32, 33, 38,
 39¹, 137.
 Agrikola, J. Fr. 34, 35⁴.
 Agthe, K. Chr. 109⁵.
 Ahlgrenson, F. 154⁶.
 Albani, Kardinal 41.
 Albrechtsberger, J. G. 107⁴.
 Algarotti, Graf 262¹.
 Alix (Tänzerin) 153.
 Allegranti (Sängerin) 104⁵, 166, 168¹,
 169, 170, 172.
 Alströmer, P. 67¹, 69, 72¹, 76, 78⁷,
 153⁴.
 André, Joh. 133¹, 143.
 Anelli (Sängerin) 140.
 Anfossi, P. 37⁵, 42⁵, 107⁵.
 Angiolini (Sänger) 169.
 — G. (Tänzer) 136, 138.
 Ansani, G. 141.
 Anton, sächs. Prinz 117, 167, 170.
 Antonucci, Fr. 140.
 Arlberg, Fr. 154⁶.
 Armfelt, G. M. 67², 73.
 Arnould (Sängerin) 243⁴.
 Arteaga, St. 43.
 Astaritta, G. 41.
 August, P. 30⁶, 57¹, 107¹, 109⁴, 112.
 Augusta, sächs. Prinzessin 112.
 Augusti (Sängerin) 144, 153.
 Aumont, A. 80*, 152, 156², 167², 169¹.
 Ahlström, O. 75, 78.
 Babbi, Chr. 99, 105, 106, 107⁵, 112³,
 113, 114, 118⁶.
 Babbini, M. 136.
 Bach, Joh. Christian 24⁶, 37⁵, 43, 55³.
 179, 182, 187, 188², 193, 199, 207,
 213⁴, 214³, 300, 303, 334¹.
 — J. S. 3², 19, 109, 257, 271, 368,
 370, 375, 376, 379, 383.
 — Ph. Em. 43⁷, 107, 108, 109.
 Bachenschwanz 122³, 167³.
 Bachmann 109⁵.
 Baggesen, J. 306.
 Bahn 107⁶.
 Baldenecker 107⁶.
 Barbella, Em. 39.
 Barch (Tänzerpaar) 157.
 Bark, Nils, Graf 66, 76, 78, 92³,
 115³, 148, 149³, 153, 367.
 Barnekow, Graf 71.
 Barozzi, G. 131.
 Bassemann 64, 117, 118, 149.
 Bassi (Tänzerin) 153.
 Bauer 109⁵.
 Baumbach 107⁵.
 Becker, Sophie 122², 366.
 Beckmann 107⁶.
 Beethoven 2, 11³, 107⁴, 108⁴, 162⁵,
 165⁷, 253¹, 323, 371, 374, 383³,
 386.
 Bellmann, C. M. 75, 256¹.
 Beloselsky, Fürst 117, 199⁴, 206¹.
 Benckendorff, von 62⁴.
 Benda, Agnese 124, 152⁶.
 — Franz 35, 107⁶[?].
 — Friedr. Ludw. 59³, 124.
 — Friedr. Wilh. 108, 124.
 — Georg 1¹, 58, 108, 116^{1, 2}, 148,
 199³.
 — Jos. 35.
 Benedetti, P. 141.
 Benelli 103⁵, 111¹, 113⁷, 173.

- Beretta 166.
 Berger, L. 118⁴, 385.
 Berlin: Theater und Musik nach dem Tode Friedrichs d. Gr. 90 ff.
 Berlioz, H. 280, 353.
 Bernacchi 371⁷.
 Bernard, P. 69².
 Bernardon, s. Kurtz.
 Bernoulli 124⁶, 125³.
 Bernstorff, Graf 89, 96.
 — Gräfin 89³.
 Bertati, G. 42, 132, 136, 138, 140, 141¹, 142, 181, 182¹, 229, 231¹, 232.
 Bertoldi, A. 103, 104⁶, 110, 115, 168, 337, 357.
 Berton, P. M. 69².
 Bertoni, F. 25, 37⁵, 42⁵, 57¹, 90⁷, 93, 294/95.
 Berwald, J. F. 148.
 — (Sängerin) 169.
 Beschorner, H. 5⁵.
 Beskow, von 75⁶.
 Besozzi, A. 50.
 — C. 50, 58², 63⁵, 102³, 105⁵, 125³, 158.
 Beutel, G. 363*.
 Bibiena 53³.
 Biedermann, von 63¹, 116^{4, 5}, 117¹.
 Biehl, Charl. Dorothea 88, 156 ff., 293.
 Bigatti, Ballettmeister 135.
 Binder, Christl. S. bzw. Aug. S. 30⁶, 107⁶, 118⁶, 119⁴.
 Binetti (Tänzerin) 135.
 Binni (Tänzerin) 135.
 Bischofswerder, Graf 91¹.
 Bjørn (Tänzerin) 157.
 Blanck, A. 10⁴, 78⁴, 244 ff.
 Blume 172¹.
 Boccherini, L. 107⁵, 109⁵.
 Bock 109⁵.
 — Joh. Chr. 63², 116, 133, 138/40, 276³.
 Böhme (Sängerin) 171⁶, 332¹.
 Bonafini (Sängerin) 138, 140.
 Bonaveri, P. 104⁵, 115, 140, 166, 168¹, 169, 170, 173.
 Bonde, C. C. 70⁵.
 Bondini, P. 51⁸, 108, 115, 116, 133, 138, 139, 329.
 — (Sängerin) 168¹.
 Bonno, G. 37³.
 Bolza, von 28¹.
 Borghi, G. B. 32⁴, 42⁵.
 Boroni, Ant. 32¹.
 Bose, Graf 56⁸, 110, 114, 123⁴.
 Botstiber, H. 322².
 Büttiger, K. A. 64⁴, 120⁴, 164³, 384².
 Bournonville 153.
 Bovini, M. 131.
 Brachvogel, A. E. 90^{7, 8}, 92⁴, 93¹¹, 94³, 124¹⁰, 164², 317².
 Brahms 384.
 Brandes, J. C. 9³, 21³, 58, 61, 62¹, 72⁵, 115⁵, 149⁶.
 Brandes, Minna 55, 72⁵, 158, 159¹.
 Braune, A. H. 83.
 Bredal, N. K. 86.
 Breitkopf 2, 112², 139, 144³, 158, 371⁶, 375.
 Breunich, P. 51².
 Bringeri 109⁵.
 Brömel 330¹.
 Brumbey 150¹.
 Brun (Theatermaler) 157.
 — Friederike 371².
 Brussel (Theatermaler) 74¹, 147.
 Brühl, Charles, Graf (Sohn des Ministers) 21.
 — Christine (»Tina«), Gräfin 57⁶, 121⁷, 123, 162⁵, 364 ff., 385⁵.
 — Fr. Aloys, Graf 57.
 — Karl, Sohn von Moritz Br. 121⁷, 162⁵.
 — Moritz, Graf 57⁶, 76, 92, 121⁷, 364, 385⁵.
 Buhle, E. 238³.
 Burnat 162.
 Burney, Ch. 191³, 451⁴, 50¹, 56², 57⁵, 58², 64³, 109², 134², 134⁸, 140³.
 Bustelli 27, 30 ff., 48, 53⁴, 54, 55, 56², 109², 134², 138, 140³.
 Butz 47.
 Cafaro, P. 24⁷.
 Cahn-Speyer, R. 6, 8³, 9 ff., 27^{3, 4}, 30⁶, 32¹, 34⁴, 40⁶, 50^{4, 5}, 51⁸, 53, 55⁴, 97¹, 98³, 105, 107³, 112⁴, 114¹, 115⁴, 117³, 118⁴, 186¹, 350¹, 358¹.
 Calsabigi, R. 69², 93, 94, 156, 276³, 292, 293, 294¹, 317, 327.
 Cambiasi, P. 261³.

- Cambini 107⁵.
 Campagnoli, Bart. 56, 1204, e.
 — (Sängerin) 145⁵, 174.
 Canobbio, C. 137, 142.
 Canziani 44.
 Cappeletti (Sängerin) 173.
 Capranica (Sängerin) 134.
 Caroline, Gattin des Prinzen Anton von Sachsen 167.
 Casanova (Maler) 33.
 [de] Caström 76, 78.
 Celsing, Graf 95, 96⁵, 7, 98.
 Cerlone, Fr. 229, 330.
 Cerri, G. 131.
 Cervellini 109⁵.
 Chavanne, de la 167¹.
 Cherubini, L. 152, 203, 245⁶, 306, 386.
 Chladni, E. 102.
 Christian VII., König von Dänemark 81.
 Christina, Königin von Schweden 68.
 Christmann 1¹.
 Cimarosa, D. 104⁵, 110, 332¹.
 Cinti, G. 119, 172.
 Clemen, O. 72, 123¹.
 Clementi, M. 109⁵.
 Clerveaux, Comtesse de Lannoix 109⁵.
 Clewberg-Edelcrantz, A. N. 77⁴, 78⁴, 79².
 Collin 80*, 152, 156², 167², 169¹.
 Colombani, E. 397.
 Coltellini, M. 182, 294¹.
 Commer, Fr. 3.
 Concialini, C. 93⁴, 160, 161, 163.
 Conrad, H. 42⁴.
 Conti 109⁵.
 Conti (Sängerin) 140.
 Corelli, A. 23², 52, 106⁴.
 Cornelius, L. 114.
 Costenoble 171⁸.
 Cramer, C. F. 7⁵, 10², 13¹, 25³, 43⁵, 71³, 74², 85⁶, 87³, 89 ff., 94³, 99³, 124⁴, 133¹, 139, 144², 150¹, 3, 157³, 158, 159, 182, 293, 294¹, 306, 369, 381².
 — J. B. 109⁵.
 — (Sängerin) 171⁷.
 Cunigunde, sächs. Prinzessin 64³.
 Dahlgren, F. A. 18², 65, 68, 69², 70¹, 80¹, 144¹, 147¹, 148, 154⁵.
 D'Alayrac 152.
 Dalberg, von 261³.
 d'Albert, E. 350¹.
 d'Alembert 243³.
 Dänemark (Kopenhagen): Orchesterreform durch Naumann 82 ff., Die nationaldänischen Opernbestrebungen und ihre Vorbereitung 86 ff., Musikleben 88 ff.
 Danzi, Fr. 112².
 Da Ponte, L. 110, 111¹, 167, 168.
 Darbes 83.
 Daßdorf, C. W. 59, 61, 62, 64².
 De Broen 153.
 Dent, E. 41⁸.
 De Laborde 243.
 Delalande 23⁴, 24¹, 28², 39¹, 43¹.
 Després, J. 73, 74¹, 153.
 Distel, Th. 30².
 Distler 107⁶.
 Dittersdorf, K. D. von 4, 107⁴, 161, 164.
 Döbbelin 58, 59², 143.
 — (Schauspielerin) 161⁴.
 Doles, J. F. 370, 376.
 Donath, G. 41⁷.
 Dörffel, A. 9², 132⁶, 145³, 151⁶, 162⁷.
 Dorothea, Herzogin von Kurland (Gemahlin Peter Birona) 4, 120, 123, 366.
 Dresden: Orchester 48 ff., 54, 99 ff., 112 ff., Kirchenmusik (Zustände und Repertoire) 46 ff., 50 ff., 101, 103, 105, 113/14, Italienische Oper (Zustände, Repertoire) 52 ff., 103/04, 110/11, 357 ff., Kammermusik bei Hofe 55 ff., 101, 106/09, 112, Deutsches Singspiel 10, 58 ff., 115 ff., Societätstheater 62, 116, Aristokratie, Künstler- und Literatenkreis 57 ff., 62 ff., 117, 120 ff., 364 ff., 385.
 Dreyssig, A. 121.
 Duport, J. P. 92.
 Durante, Fr. 24.
 Durazzo, C., Graf 37, 41.
 Du Roulet, L. 72⁷.
 Duschek, F. 107⁴.
 — (Sängerin) 120, 121³, 145², 3, 146, 151.
 Du Tillet (Tänzerin) 144.

- Ebert, M., Großvater Naumanns 17.
 Ehrensvärd, Freiherr von 68, 69, 77,
 78^a, 244.
 Eichner, E. 107⁶.
 Einstein, A. 55⁷, 113⁶, 199⁴.
 Eisrich, C. T. 119⁴.
 Eitner, R. 129, 130 ff., 136¹, 142¹,
 147, 152.
 Elsner 109⁵.
 Engel, J. 62.
 Engelke, B. 51².
 Engländer, R. 6, 41⁶, 45⁵, 7, 46, 58⁴,
 65^{*}, 104¹, 134¹, 292¹ u. ö.
 Erdödy, Graf 150.
 Eunicke (Sängerpaar) 172⁴.
 Euripides 243³.
 Ewald, Joh. 78, 87.
 Eximeno 43⁷.
 Eybler, Jos. 109⁵.
 Eyselt, Joh. 20, 22.

 Falbaire, F. de 72⁷.
 Fantoni, G. 141.
 Fasch, K. 35, 121.
 Favart, Ch. 72⁷.
 Fedor 107⁶.
 Ferrandini, G. 21⁴, 23, 37.
 Ferrari [D.] 109⁵.
 Fersen, Graf 69, 72, 78.
 Feuereisen, Magister 9³.
 Fiala 109⁵.
 Filistri, A. 94, 160, 276³, 305, 306.
 Fioravanti 170.
 Fischer, G. 150⁴.
 — Joh. Chr. (Oboist) 50¹, 58².
 — Ludw. (Sänger) 121, 162.
 — Wilh. 185².
 Fischietti, D. 27, 29, 30³, ⁶, 32¹, 34,
 36, 41, 50, 51⁸, 55, 58¹, 136, 185,
 198, 237.
 Fleischer, O. 55.
 Flies 109⁵.
 Flintberg, C. H. 69².
 Flodmark, J. 69², 70¹, 74¹, 78⁸, 79¹,
 144¹, 147¹, ³, 153², 154¹, ³, 155⁵.
 Florimo, Fr. 24⁷.
 Fontenelle 69².
 Foppa, G. 173, 326¹.
 Forkel, J. N. 109⁵.
 Fortini 47.
 Fougère 157.

 Fouqué (de la Motte-) 162⁵.
 Framéry, N. E. 75, 95.
 Franz (Sänger) 162.
 Frenzel 63.
 Frigel, Per 75, 78⁷, 89¹, 113⁶.
 Frigelius, P. 72⁷.
 Friedrich August II., Kurfürst von
 Sachsen 52.
 Friedrich August III., Kurfürst von
 Sachsen 29 ff., 53 ff., 91, 95 ff.,
 102 ff., 107, 111, 115⁵, 121², 134,
 142, 155.
 Friedrich Christian, Kurfürst von
 Sachsen 26.
 Friedrich Franz, Herzog von Meck-
 lenburg-Schwerin 123.
 Friedrich der Fromme, Herzog von
 Mecklenburg-Schwerin 123.
 Friedrich II., König von Preußen
 35, 93⁶.
 Friedrich, Kronprinz von Dänemark
 81.
 Friedrich Wilhelm II., König von
 Preußen 36², 90 ff., 150, 160 ff.,
 169², 276³.
 Fürst, R., 3³, 4⁴, 46⁴, 58¹, 62³, 63².
 Fürstenau, M. 6, 26⁵, 27², 29², ³, 31²,
 41², 43³, 46², 49¹, 51⁷, ⁸, 52¹, 97,
 107³, 112⁶, 134⁴, 135⁹.
 Fux 24.

 Gabrieli (Sängerin) 37⁵.
 Gál, H. 286¹.
 Galeotti, V. 86, 157.
 Galiani 42⁴.
 Gallodier, L. 69, 80¹, 144, 147, 153.
 Galuppi, B. 24¹, 25, 41, 44², 55¹, 105²,
 107⁵, 136⁶, 185, 213⁴, 220³, 224,
 232, 236, 237.
 Gaspari, G. 39⁶.
 Gasparini (Sängerin) 172.
 Gasperini, F. 162.
 Gassmann, Fl. 37, 41, 54⁴, 55¹, 109².
 Gazzaniga, G. 37⁵, 42, 141, 172.
 Geiling 171⁷.
 Gelinek, J. 107⁴.
 Geminiani, Fr. 106⁴.
 Gerber, E. L. 1¹, 7⁵, 18³, 19⁷, 62⁴,
 63², 118¹, ⁶, 145³, 152.
 Gerstenberg, H. W. von 159, 369.
 Gestewitz, A. 101¹, 114.

Geßler, Graf 120, 122, 365, 366, 367, 369.

Gjedde 96.

Ginguené 75.

Giordani 107⁵.

Giorgi, L. 47.

Gjörwell 154, 244.

Giura (Sängerin) 136.

Gley (Sängerin) 171⁸.

Gluck 1¹, 9 ff., 43⁷, 45, 54⁶, 69², 72, 77, 78³, 79, 80, 87, 89, 93, 94, 108, 110, 133¹, 140, 141⁴, 151 f., 182, 199², 217, 227¹, 229, 250, 252, 266 f., 277, 289, 291 ff., 297, 300, 303 f., 312 f., 317 ff., 322 f., 327, 336, 346¹, 347³, 355², 368, 372⁶, 374, 382, 386.

Goertz, Graf 156⁴.

Goethe 121⁷, 123, 365².

Goldoni, C. 41, 178¹, 229.

Goldschmidt, H. 267².

Gossec, F. J. 80¹.

Güdeke 261³.

Gotter, Fr. W. 116¹, 306, 330¹.

Gözel, Fr. 58².

Gozzi, C. 178.

Gräbner, 102⁸.

Graff, A. 62, 122, 364, 367².

Grandaure, Fr. 151².

Grassi, L. 160, 163.

Graun, C. H. 35, 43⁷, 93⁵, 94⁴, 108, 200¹, 201, 216, 325, 370, 374, 375.

Grétry, A. E. M. 69², 72⁷, 80, 262, 266⁵, 273, 330², 335¹.

Grodtschilling, Catharina von, Gattin Naumanns 2, 88, 98², 120⁴, 364.

Grosley de Troyes 23^{2, 3}, 25³, 38.

Grosßmann, G. F. W. 63³, 143.

Guadagni, G. 28, 41, 44, 45.

Gugitz, G. 363^{*}.

Guglielmi, P. 37⁵, 44², 55¹, 59⁴.

Gürrlich, J. A. 162.

Gustav III., König von Schweden 65 ff., 76, 153, 242, 243, 259, 276.

Gyllenborg, A. 243¹, 244.

Gyrowetz, A. 113⁶, 114¹, 121, 261³, 364³, 370⁴.

Haak, Musikdirektor 159.

Haake, Konzertmeister 107⁶, 162.

Haas, R. 6, 8³, 26³, 41⁷, 46, 50⁵, 51²,

55^{1, 2}, 63⁴, 101³, 132¹, 141³, 149⁷, 178, 182³, 192.

Häffner, J. C. F. 147.

Hagen, J. A. 119⁴.

Händel 2, 3², 43⁷, 69², 105², 106⁴, 108³, 109, 290, 329, 349, 355, 368, 370, 375.

Häntsch 70³.

Hartig, Graf 117.

Hartmann, Gottlob David 120², 377.

— Joh. E., d. Ä. 84, 85, 87.

Hartung 109.

Hasche 18¹, 46².

Hasse, Faustina 21, 25, 134⁷.

— J. A., 1¹, 3², 7², 11, 18, 21, 22, 24⁷, 25, 27, 35, 37, 39, 42 ff., 46, 51, 55, 57, 58, 68³, 93, 97, 105, 111, 113, 135, 136, 141, 178/80, 182 ff., 194 ff., 204 ff., 209 ff., 216, 218^{1, 2}, 219, 222 ff., 250, 254, 279, 284, 302², 353¹, 357, 370, 374/75.

Häßler, J. W. 102, 109⁵, 121, 151.

Haugwitz, Graf 85.

Hausenstein, W. 62².

Haydn, J. 1¹, 43⁷, 105², 106, 107, 109, 112⁵, 156, 162, 165, 315⁴, 325, 342², 350, 370, 375, 381³.

Hedwig, Elis. Charlotta, schwedische Prinzessin 70⁵, 154².

Heiberg, P. A. 87⁶.

Heinichen, J. D. 105².

Heinrich Friedrich, Markgraf von Brandenburg-Schwedt 123.

Heinrich, Prinz von Preußen 20, 53⁵, 56, 101, 107⁶.

Held 18¹, 19, 120¹.

Hellmuth (Sängerin) 55, 58⁴, 59^{2, 4}, 63⁵, 102.

Hempel, G. L. 261³.

Hennerlein 107⁶.

Hennig 107⁶.

Herder 123, 244, 368 ff., 377, 382.

Herklotz 108.

Hermann, A. L. 53¹, 107³, 109², 111¹.

Hertel, J. W. 124.

Hertzenhjelm, C. J. 72⁷.

Heuß, A. 5⁵.

Hiller, J. A. 1¹, 9, 12², 19, 23², 25⁴, 58, 62¹, 107⁶, 108³, 118, 120², 121, 125, 129/30, 132, 140, 203⁵, 262¹, 266, 273, 370 ff., 376, 382.

- Hilscher, Chr. G. 63², 139, 160.
 Himmel, H. 4¹, 9³, 91, 92, 94, 102,
 109⁵, 117³, 119, 121³, 146⁶, 162,
 165⁵, 364³, 371⁴, 385.
 Hofberg, H. 243¹.
 Hoffmeister, Fr. A. 107⁴.
 Hüfling (Fagottist) 113³.
 Hohenemser, R. 203³, 245⁶, 386¹.
 Holck, Gräfin 88.
 Holst 151.
 Holzbauer, J. 8, 166².
 Homer 60², 243³.
 Homilius, G. A. 19, 51⁷, 64, 120.
 Horn 57⁵.
 Huber (Sängerin) 118⁶.
 Hughes-Hughes 23¹.
 Hüllmann 363^{*}.
 Humboldt, W. von 369⁴, 2.
 Hummel 70³.
 Hunt, Carl 104⁴, 106.
 — Franz Nic. 20¹, 49, 57¹, 58², 99,
 105⁴, 106.
 — J. B. 20, 22.
 Hurka 146, 159.

 Insanguine, G. 42⁵, 137².
 Istel, E., 61¹.
 Italien: Musikverhältnisse in der
 Zeit von Naumanns Reisen 22 ff.,
 32, 37 ff., 47.

 Jakobi, Musikdirektor 35, 36.
 Jentzsch, J. G. 104, 173.
 Johnsen, H. F. 69².
 Jommelli, N. 81⁸, 179, 182, 208,
 211, 216, 219, 220, 250.
 Jonas, Fr. 369².
 Juliane, Marie, Königin von Däne-
 mark 86.

 Kade, R. 5⁵, 19⁷.
 Kamiński, L. 51⁸, 213, 268¹, 302².
 Karl, sächsischer Prinz, 1750/63
 Herzog von Kurland 56, 58¹, 117,
 146, 151, 161.
 Karsten 144, 147, 153.
 Kaunitz, Fürst 84.
 Kellgren, J. H. 72⁷, 73¹, 77 ff., 152,
 154¹, 7, 276, 277, 291.
 Kexél, O. 84, 69², 70⁴, 71³, 4, 72⁷,
 74⁴, 75², 130.

 Kinsky, G. 7².
 Kirmaier 109⁵.
 Kirnberger, J. Ph. 64⁶, 375.
 Kläbe 3, 5, 18¹.
 Klaiber, Th. 365⁶.
 Kleist, H. v. 262⁴.
 Klengel 151.
 Klopstock 125⁵, 367, 369, 377.
 Klötzer 368⁴.
 Knudsen, Lars 167, 169.
 Knuth, Graf 95, 96.
 Koch, G. H. 9³, 58, 143, 149⁸.
 — (Schauspielerin) 139⁴.
 Köhl (Sängerin) 174.
 König, von, Direct. 27 ff., 41, 44⁵,
 46 ff., 70³, 72², 96, 97, 101, 106⁵.
 Körner, Chr. G. 63², 90⁷, 95, 98², 111²,
 115, 121, 122, 160², 306, 366 ff.,
 384², 385¹.
 Kotzebue, A. v. 261³.
 Kotzeluch, J. 107⁴, 109⁵.
 Krähe, L. 59¹, 85⁶, 89³ f., 158⁵, 159¹.
 Kraus, J. M. 67², 72 ff., 147, 148, 156.
 Kreiser, K. 63⁴.
 Kretzschmar, H. 7, 11¹, 12², 13¹,
 40¹, 100³, 145¹, 149⁵, 152⁴, 382³, 385⁶.
 Kreutzer, R. 165⁷.
 Krommer, Fr. 107⁴, 156.
 Krüner, Konzertmstr. 44.
 Krosigk, H. v. 7, 62⁴, 92², 121⁷, 122²,
 123³, 162⁵, 365¹, 2, 366³ f., 371⁴,
 385⁵.
 Kunzen, L. Ä. 1¹, 68², 78⁶, 86¹, 89,
 90, 152, 385.
 Kurth, E. 223³, 374, 376¹, 379¹, 381¹,
 382¹.
 Kurthen, W. 52¹.
 Kurtz, F. von (Bernardon) 131, 132,
 178.
 — (Sängerinnen) 131.

 Lachner, Ign. 154, 156.
 Lajarte, Th. de 243⁴.
 Lalin, L. S. 69², 72⁷.
 Lamperi, G. 160.
 Landshoff, L. 199⁴.
 Lange 107⁶.
 — (Sängerin) 125, 151.
 Latilla, G. 25.
 Lauchery, St. 93³, 160, 162, 163.
 Laujon, P. 69².

- Le Gros 243⁴.
 Lehneis 99.
 Leo, L. 24, 207.
 Lerch, H. E. 63², 117.
 Lessing 62, 125².
 Levertin, O. 68², 70^{1f.}, 72, 73, 76^{2f.},
 153², 154¹, 155⁴, 243², 245⁵, 259¹,
 274², 276, 277³.
 Lidner, J. 306¹.
 Linck 157.
 Lindemann, von 59, 62, 146⁶, 156, 158,
 292 ff., 359².
 Lindgren, A. 148.
 Lindner, F. W. G. 116⁴.
 Lindström 154⁴.
 Logroscino, N. 37⁵.
 Löhlein, G. S. 107⁶.
 Lolli, A. 104⁴.
 Lorenzi, G. B. 229.
 Lortzing 241.
 Löwe, C., 385.
 Löwenhjelm, Graf 58¹, 65, 130².
 — Gräfin 57, 65, 66.
 Luccesi 107⁵.
 Lüder 65⁵.
 Lully 243.
 Lussini (Sängerin) 102.

 Maaßen, G. v. 61¹.
 Madsen, V. 371².
 Maggini (Sängerin) 131.
 Majo, Fr. di 247, 32, 182, 193.
 Mallet, P.-H. 244.
 Malmstedt, A. M. 69², 72¹.
 Manarelli (Sängerin) 170, 173.
 Manderström, Freiherr 69², 72¹.
 Mannstein, H. 21⁶, 22, 23¹, 45⁴, 50³,
 99⁴, 111¹, 114², 130³, 131¹, 371.
 Manservisi (Sängerin) 166, 169, 170,
 172.
 Mantuani 129, 159⁶.
 Manzuolino (Monani), A. 47.
 Mara-Schmehling (Sängerin) 7⁵, 53³,
 55, 102, 119¹, 141, 142, 158,
 199.
 Marcadet (Sängerin) 153.
 — (Tänzer) 153.
 Marchesi, A. 130.
 Marchetti Fantozzi (Sängerin) 162.
 Marcolini, Graf 98¹.
 Marescalchi, L. 137, 142, 163.

 Maria Antonia, Kurfürstin - Witwe
 von Sachsen 20 ff., 26 ff., 38, 40,
 41, 44, 45, 48, 53, 55¹, 56, 57,
 102², 117, 152³.
 Maria Theresia, österreichische Prin-
 zessin 170.
 Marmontel, J. F. 69¹, 2, 72¹, 147, 243³,
 259, 260, 261, 368.
 Mariottini, A. 47.
 Martinelli 37⁵.
 Martienssen, C. A. 65^{*}, 68², 77⁴, 87⁶,
 89⁴, 385¹.
 Martini 107⁵.
 Martini, G. (Padre) 21, 24, 27, 28,
 39, 41¹, 43⁴, 370³.
 Masi, A. 136.
 Mayr, S. 39, 104³, 111², 198, 291,
 325, 326¹, 336, 343, 359.
 Mazzola, C. 110, 166 ff., 170 ff., 326,
 327², 358.
 Mazzoni 140, 166, 169, 170.
 Méhul 162.
 Meißner, A. G. 3 ff., 18, 53, 61 ff.,
 123, 155⁶, 161, 164, 245, 260, 317,
 359², 370² u. ö.
 Mende (Sängerpaar) 143⁶.
 Mendelssohn, F. 9², 263, 375, 381,
 383³, 385.
 — M. 62.
 Mengs, R. 33.
 Mennicke, C. 7², 21² ff., 39⁸, 42⁵, 43¹,
 51³, 52⁵, 56.
 Merbitz 156⁴.
 Mercier 117¹.
 Meroni (Tänzerin) 161.
 Metastasio 132, 133, 134, 137, 138,
 141, 142², 180, 182, 229, 243³,
 262², 306, 330.
 Meyer, Kl. 20², 56², 112², 123⁴, 6,
 124^{1f.}, 145⁶.
 Meyerbeer 265.
 Meyrer 143.
 Michaeli (Sängerin) 154⁶.
 Migliavacca, G. 136⁶, 137, 170, 326¹.
 Miksch, J. 118⁶, 165, 173.
 Milchmayer 174.
 Miller, J. 145⁵.
 Minghelli (Sängerin) 140.
 Mingotti 45³, 134 bzw. 86, 87.
 Mislwiweck J. 37⁵, 42⁵.
 Möller 58⁴, 124.

Möller (Sängerin) 152², 156.
 Mürk 144, 147.
 Monsigny 69², 72¹, 80, 129, 193,
 264, 266, 295², 330¹, 349.
 Montesquieu 244.
 Mottl, F. 372.
 Morelli 54⁶.
 Moretti 63⁴.
 Morlacchi, Fr. 111¹, 112, 114, 115,
 118⁶.
 Moser, H. J. 224¹.
 Müser, K. 165⁷.
 Mozart, Leop. 146⁵.
 — W. A. 1¹, 11², 3, 79⁴, 101¹, 102, 104,
 107, 109, 111¹, 112⁵, 116², 117³,
 121⁵, 146⁶, 151¹, 165⁷, 166², 4, 193,
 197, 203, 210², 253¹, 264, 319,
 327², 351, 357, 358, 367, 371, 372,
 375², 377³, 381³.
 Müller, A. E. 107⁶.
 — (Sängerin) 73¹, 79², 148, 153.
 — W., 116², 261³.
 München: Musikverhältnisse wäh-
 rend Naumanns Aufenthalts
 (1772) 44.
 Münchhausen 107⁶.
 Musted 156.
 Münster, Gräfin 120⁴.
 Nardini, P. 58².
 Naumann, Anna Rosina, Mutter des
 Komponisten 17, 29, 33².
 — Catharina Magdalena, Gattin des
 Komponisten, s. Grodtschilling.
 — Emil 2, 6.
 — Ernst 7¹, 71², 120⁵.
 — Gotthard, Bruder des Komponi-
 sten, Hofmaler in Ansbach 29,
 33, 66⁴, 80³, 81.
 — Hans Georg, Großvater des Kom-
 ponisten 17⁵.
 — Johann Arnold, Urgroßvater des
 Komponisten 17⁵.
 — Johann Georg, Vater des Kom-
 ponisten 17, 29.
 Naumann, Johann Gottlieb. Inter-
 nationale Geltung um 1800 1 ff.,
 43, 80, 95, 386.
 Leben. Vorfahren, Kindheit
 17/19, Erste italienische Reise

(1757—1764) 18, 20 ff., Berufung
 nach Dresden 21/22, 26, Zweite
 und dritte italienische Reise
 (1765—1768 bzw. 1772—1774)
 27/29, 37/41 bzw. 30/34, 41/44,
 Stellung und Tätigkeit in Dresden
 seit dem Dienstantritt 1764 (Kir-
 chenkompositeur, »Cammercom-
 positeur«, Kapellmeister [1776])
 26/37, 45 ff., 51 ff., Das Entlas-
 sungsgesuch und der neue Ver-
 trag vom Jahre 1786 95/98, Tätig-
 keit in Dresden seit 1778, ver-
 änderte Stellung (besonders seit
 1786) 111 ff., Beziehungen zu
 Berlin 35 ff., 90 ff., 113, Kopen-
 hagen 81 ff., 95/96, München 33,
 44, Schwedt und Schwerin 123 ff.,
 Stockholm 65 ff., Wien 34, 36, 37.

Persönlichkeit 363 ff., ins-
 besondere Stellung zur Oper
 368/69, N. als Pädagoge und Di-
 rigent 371 ff., ferner 86, 113 ff.

Werke:

l' Achille in Sciro 28, 39, 132, 179,
 226/27.
Acis e Galatea 173, 333, 357.
Alessandro nelle Indie 28, 133.
Amore giustificato 327 ff., 344,
 347, 356.
Amphion 69, 72 ff., 125, 144 ff.,
 242 ff., 367.
Armida 138, 181, 182 ff., besond.
 221 ff., 229.
la Clemenza di Tito 29, 52, 134,
 179, 182 ff., 226/27.
Cora 8 ff., 72, 79, 92, 125, 147 ff.,
 258 ff., 367, 376, 383.
li Creduti spiriti 131, 178.
la Dama soldato 170, 329 ff., 357/58.
Elisa 166, 330, 334 ff., 357.
Gustaf Wasa 73 ff., 153 ff., 274 ff.,
 368, 381.
Ipermestra 141, 179, 228/29 u. ö.
l' Ipocondriaco 36², 142, 229 ff.,
 239/41.
l' Isola disabitata 42, 137, 228².
Medea 90 ff., 160 ff., 305 ff., 324/25,
 368/69.
le Nozze disturbate 34⁵, 140, 229 ff.

- Orpheus* 59, 86 ff., 156 ff., 292 ff.
Osiride 110, 167 ff., 326 ff., besond.
 337, 340, 351 ff., 355, 359.
Protesilao 91 ff., 163 ff., 316 ff., 383.
la Reggia d' Imeneo 170, 328, 356.
Solimano 31, 42, 180, 182 ff.,
 besond. 200, 228/29.
il Tesoro insidiato 130, 177.
Tutto per amore 168/69, 329 ff.,
 besond. 342, 349, 356.
il Villano geloso 45, 54, 229, 232 ff.
 S. ferner die »*Elegie*« sowie die
 Notenbeispiele S. 375 ff.
 Naumann, Rosa, Tochter des Kom-
 ponisten 98².
 Necker, Mad. 243³.
 Neefe, Chr. G. 1¹, 55⁷, 61¹, 62¹, 108.
 Neikter, J. F. 244.
 Neruda 52.
 Nestler, M. J. 5, 28⁷, 119⁴ u. ö.
 Neumann, Joh. Leop. 1¹, 4, 61 ff., 66,
 72³, 76, 117, 118¹, 122, 144 ff., 155⁸,
 245², 4, 246¹, 256, 260, 261, 274¹,
 295, 366⁵, 367, 368, 374², 382².
 — Gattin des Vorigen 64, 145³, 149⁸.
 Nichelmann, Chr. 107⁶.
 Nielsen 82, 88, 96.
 — C. 157.
 Niemann, W. 255⁴.
 Niklas (Sängerin) 124⁷.
 Norlind, Tob. 6, 18², 65 ff., 155⁵, 256¹.
 Noverre, J. J. 135, 312¹.
 Numsen 82, 83, 86, 88, 89, 96, 98².

 Odendahl, L. 91⁵, 119⁴.
 Olin (Sängerin) 70, 144, 147.
 Orlandi, F. 172.
 Ortes 7², 22¹ 27, 40¹, 42.
 Orti 1¹.
 Osborne 58².
 Ossian 78⁴, 244.
 Österberg (Sängerin) 143⁶.
 Ottani, B. 44², 107⁵, 137.
 Overskou, Th. 80*.

 Pacchierotti, G. 135.
 Paër, Ferd. 98, 101, 104, 111 ff., 119,
 165⁷, 225, 325, 326¹, 343, 358², 359.
 — Riccardi (Sängerin) 98³.
 Paisiello, G. 37⁵, 41, 104⁵, 105², 140²,
 164, 165, 208, 240, 241, 332¹.

 Palestrina 24, 51².
 Panzacchi 44, 45³.
 Paradis, Maria Therese von 146¹.
 — von 146, 150.
 Paris 118⁶, 165, 169, 172.
 Parisini, F. 39⁷.
 Pauli, W. 90⁸, 3, 94³, 164¹, 3.
 Pauser 143⁶.
 Patrassi, M. 135.
 Pechier 88.
 Pembaur, K. 3¹.
 Pente 179¹.
 Pera, G. 40.
 Pergolese 105², 236.
 Perini 53³.
 Perl, C. J. 385².
 Perotti 173.
 Pfeiffer 107⁶.
 Philidor 239¹, 266, 277², 354.
 Piccini, N. 24⁷, 25, 37⁵, 41, 44², 4,
 51⁸, 54⁶, 55¹, 72⁷, 79, 108, 179,
 182, 185⁵, 198¹, 203, 208, 211¹,
 225¹, 233, 235, 226, 259¹, 267¹.
 Pichel 107⁴.
 Pichler, Caroline 146¹.
 Pick 135.
 Pioutatine, Fürst 117.
 Pirro, A. 51².
 Pitscher, L. 20, 21, 24.
 Pleyel, J. J. 106, 107, 109, 162.
 Podleska (Sängerinnen) 125.
 Pohle, F. W. 17⁷.
 Pohlenz, C. A. 9².
 Pölchau, G. 123.
 Porpora, N. A. 37.
 Potenza (Sängerin) 136, 137.
 Preibisch, W. 180².
 Preindl, J. 105².
 Preisler (Sängerin) 152², 156.
 Prinz, J. F. 99, 120⁴, 6.
 Proelß, R. 6, 32¹, 48³, 52⁵, 53, 54²,
 63³, 98³, 105¹, 107³, 111¹, 132²,
 133², 134⁶, 139⁵.

 Quaglio 135.
 Quinault 72⁷, 181, 243.

 Raaff, A. 24⁷, 37⁵, 39⁴.
 Rachel, P. 5³, 6, 7, 118⁶, 120² f.,
 121⁶, 7, 122² f., 123², 125⁴, 170³,

- 261³, 348², 363^{*}, 364², 365^{3f.},
 369⁴, 377¹.
 Racine 70⁴, 77³, 148², 243¹.
 Rahbeck, K. L. 87⁶, 90.
 Rameau, J. Ph. 23, 290, 368.
 Rastrelli, V. 114⁴.
 Rauschnig, H. 150⁹, 151⁴.
 Rauzzini, V. 44, 45³, 107⁵, 138.
 Ravn, V. C. 89⁰.
 Recke, Elisa von der 1¹, 3, 4, 7,
 64⁴, 98², 120, 121³, 122, 123, 125,
 155⁶, 164³, 165⁶, 173^{3, 5}, 261³, 348²,
 363, 365 ff., 369, 377², 384².
 Regina, M. G. 140.
 Reichard 55², 149¹.
 Reichardt, J. Fr. 1¹, 11, 12³, 35,
 44⁵, 56^{3, 7}, 61¹, 64, 75, 91⁴, 92/94,
 104⁴, 107⁶, 110, 115, 124, 125, 146⁷,
 162⁶, 163, 164, 308¹, 315, 317, 324,
 325, 372¹, 373.
 Reinecke 371⁵.
 Reinhold, T. C. 19.
 Reiner 63⁵.
 Rellstab, C. F. 92, 150, 161, 163, 164, 166.
 Renner 56⁸, 99².
 Reipschläger, E. 112².
 Reuter, G. 105².
 Rhyn, R. v. 8⁵.
 Richter (Brüder, Oboisten) 49, 72².
 — Franz Xaver 108.
 — O. 122⁶.
 — P. E. 166⁷.
 Riedinger, L. 203².
 Riemann, H. 23¹, 24³, 39³, 166⁷, 261³.
 Rieß, O. 83⁴, 86³.
 Ristell, A. F. 72⁷, 73, 76, 79³, 80¹.
 Ristori, G. A. 50⁵, 51.
 Ristorini, G. B. 140.
 Ritter 92, 322¹.
 Robuschi 163.
 Rochlitz 3², 4, 6, 18⁴, 131, 155⁸, 159,
 164⁴, 177¹, 207³, 273², 332, 333¹,
 359⁶, 363³, 381³.
 Rodewald 105².
 Rogatis, S. de 182.
 Rolle, J. H. 107⁶, 108.
 Rüllig, K. L. 118⁵, 381².
 Romanus, G. C. 117¹.
 Roos, J. 135.
 Rosenberg, Graf 25, 37, 131.
 Rosetti, 107⁴, 118⁵ bzw. 124.
 Röske (Sängerin) 154⁶.
 Rosing 152², 156.
 Rothe (Brüder, Klarinetisten) 165².
 Rothmann, G. 69².
 Rousseau 110⁵, 244, 247.
 Rubinacci, A. 160.
 Rudhart, Fr. M. 32², 44², 134⁸.
 Rudolph, J. J. 312.
 — M. 119⁴.
 Rutini 44².
 Sacchini, A. 24⁷, 25, 37⁵, 45³, 55¹, 109⁵,
 129.
 Sachs, C. 56¹, 95².
 Salieri, A. 54⁵, 55¹, 87, 89⁸, 110,
 117¹, 139, 165, 182.
 Saint-Non 38³.
 Salomo (Jagdpfeifer) 49.
 Salomon 100⁵.
 Salomoni, G. 131.
 Sammartini, G. B. 239².
 Sandberger, A. 11³.
 [de] Santis (Sängerin) 130.
 Sassaroli 119.
 Sarti, G. 37⁵, 82/84, 86, 87, 90, 105²,
 107⁵, 143, 203.
 Scalabrini, P. 78, 83, 86, 87.
 Scarlatti, G. 41.
 Schack 83.
 Schäfer, Ernestine 118⁶, 119⁴, 120⁵, 6,
 [171⁸].
 Schafhäütl, E. K. von 73³.
 Schatz 129 ff.
 Schenau, J. E. 62, 122, 149⁴, 6.
 Schering, A. 12, 13¹, 124³, 385³.
 Schicht, J. G. 9, 145, 151, 381³.
 — (Sängerin) 151.
 Schiedermair, L. 55⁶, 117³, 166², 198²,
 261³, 325³, 326^{1, 2}, 359³, 4.
 Schiller 63², 90⁷, 98³, 111³, 120⁶, 121⁵,
 123³, 277, 306⁴, 367 ff., 377, 382,
 384.
 Schiffner, A. 386².
 Schindler (Bergopzoomer), Catarina
 42⁵, 141.
 Schindler, Anna 141.
 Schletterer, M. 55⁶, 56³, 64⁵, 93¹.
 Schlippenbach 119⁴.
 Schmalz, Amalie 91^{4, 5}, 119, 121, 162,
 165, 172¹, 372.
 Schmeihling (Sängerin) s. Mara.

- Schmelka 124⁹, 150².
 Schmid, O. 3¹, 50⁴, 111¹, 172.
 Schmidt 145⁵, 172¹.
 Schmittbauer, J. A. 124.
 Schmitz, E. 12, 384¹.
 Schnabel (Fagottist) 83.
 Schneider 109⁵.
 Schneider, L. 35¹, 92⁵, 162⁶, 169²,
 261³, 276³.
 Schobert, Joh. 108.
 Schönberg, von, Hausmarschall 58³,
 64, 117, 145.
 Schröderheim, El. 155⁴.
 Schröter, Corona 132.
 Schubart, D. 8¹, 23², 36³, 274¹.
 Schubert, Franz 296, 384.
 — Fr. A. 2¹, 106, 118⁶.
 — G. H. von 4⁶, 5, 28 u. ö.
 — Jos. 106.
 Schubert (Tänzer) 93³.
 Schück, H. 77⁴.
 Schulz, Chr. 145.
 — J. A. Peter 12², 75, 85, 86, 87⁶,
 90, 124, 273.
 Schulze (Ballettmeister) 58⁴.
 Schulthesius 109⁵.
 Schumann, R. 375², 382 ff., 385⁴.
 Schünemann, G. 23², 92⁶, 94², 115²,
 135⁸, 368³, 369³, 373¹.
 Schürer, J. G. 26, 27, 29, 31, 40, 45⁸,
 50, 55, 114.
 Schuster, Ignaz 261³.
 — Joseph 8¹, 9 ff., 27, 30³, 31, 34,
 37⁵, 40, 42², 43, 51, 54⁶, 55, 57,
 62 ff., 97¹, 101⁴, 105², 106, 109,
 110⁵, 112 ff., 118⁴, 121⁷, 123, 124²,
 129, 130⁵, 133¹, 165⁵, 197⁴, 198,
 199² f., 232, 236, 241, 260⁵, 317¹,
 326³, 355¹, 358, 359².
 Schwarz, Charlotte 120⁴.
 Schweden (Stockholm): Musikver-
 hältnisse, Orchester usw. 71, 74 ff.,
 Oper (Entwicklung, Repertoire)
 67 ff., 79, Der schwedische Künst-
 lerkreis 75 ff., 243 ff., 259, 276.
 Schwedt (Brandenburg): Deutsche
 Opernaufführungen 124/25, 150.
 Schweitzer, A. 8, 58, 108, 152⁶, 368.
 Schwerin (Mecklenburg): Orchester
 und Kirchenmusik 123/24.
 Schwindl, F. 45³.
 Sciroli, G. 37⁵, 136⁶.
 Scolari, G. 41.
 Scribe 262.
 Seckendorff, Freiherr von 366.
 Seconda 116, 171.
 Sedaine 69².
 Seidel, F. L. 12².
 Seiffert, M. 87⁶.
 Sertor, Abate 163.
 Seydelmann, Franz 7, 9, 12, 27, 31,
 34, 40, 51, 55, 62, 64, 97¹, 105, 106,
 112³, 114 ff., 129, 143³, 186¹, 194²,
 300¹, 342¹, 358, 359².
 — J. C. (Maler) 363*.
 Seyler, A. 54, 55, 58, 59, 62 ff., 89⁶,
 108, 116.
 Shakespeare 277³.
 Shield 147.
 Sibir 109⁵.
 Silverstolpe, F. S. de 76, 78.
 Simon, A. 198².
 — J. 386¹.
 Sirmen (Sängerin) 63⁵.
 [de] Skjöldebrand 76 (s. »Bericht.«).
 Södermanland, Herzogin von 74.
 Solari, A. 141.
 Soligny (Tänzerin) 144.
 Sondheim, R. 228⁴.
 Sonnleithner, von 37², 131³, 138³.
 Sonneck, O. 129³, 146, 150³, 163³,
 170.
 Spazier, K. 256².
 Spengler (Sängerpaar) 149³.
 Spohr 381, 383, 385.
 Spontini, G. 94, 272.
 Springer, H. 238³, 385⁵.
 S.-Surin 245¹.
 Stading (Sängerin) 147, 153.
 Staël, Mad. de 244.
 Stamitz, Joh. bzw. Carl 43⁷, 106, 108,
 118⁵.
 Standfuß 1¹.
 Starzer, J. 54⁶.
 Steglich, R. 19⁶.
 Steibelt, D. 109⁵, 120.
 Stenborg, C. 69², 70, 79¹, 144, 147,
 153.
 Stephan 51⁶.
 Stephanie, von 330¹.
 Sterkel, J. F. H. 108¹.
 Stiehl, K. 143⁷.

- Strandberg 154⁶.
 Strauß, R. 386.
 Streidt 20.
 Striegler (Sängerin) 139⁴.
 Struensee 83, 86.
 Stutterheim, Baron 91¹, 95.
 Sylwan, O. 77³¹, 78³, 5, 79², 274¹.

 Tartini 18, 20 ff., 40, 45², 178, 179¹,
 184, 205 ff., 209¹, 212, 219, 228⁴,
 272, 370, 372, 375.
 Tasso 243³.
 Taxis, Graf 25.
 Tebaldini, G. 23³, 137⁴.
 Teichmann, V. 139⁶, 162⁵, 172¹.
 Telemann 109, 372⁴.
 Telliger 107⁶.
 Terasson, Abbé 330.
 Teuber, O. 132², 145³, 146⁵.
 Teyber, A. 99⁵, 107⁴, 112⁵.
 Thaarup, Th. 87, 152.
 Theile, J. B. 104, 168¹.
 Thiolo, C. A. 86.
 Thomas, A. L. 144, 243 ff.
 Thorild, Th. 79².
 Thrane, C. 80*, 81^{ff.}, 90², 98¹.
 Thuren, H. 80*, 86², 87⁶, 89², 90¹,
 152¹, 156², 157², 158³, 169³.
 Thürheim, Gräfin 85.
 Tibaldi, D. (Sänger) 130, 131.
 — G. (Sänger) 37⁵, 135.
 — (Sängerin) 53³.
 Tiedge, C. A. 2.
 Tilly 143.
 Todi (Sängerin) 92, 93⁴, 160, 162,
 163, 165.
 Tombolini, R. 160, 162, 163.
 Toschi, G. 136, 137.
 Tosoni, G. 160.
 Tozzi, A. 132⁴, 295, 303, 324.
 Traëtta, T. 37⁵, 45³, 179², 182, 185,
 207⁵, 211¹, 216, 217, 220⁴, 225¹, 229.
 Trancard, A. 141.
 Tranchel 64.
 Treubluth 102⁸.
 Trial, J. C. 69².
 Trial (Tänzerin) 160.
 Tricklir, J. 99, 102³, 146⁶.

 Ullmann 154⁶.
 Unger, Legationsrat 136³.

 Urbach, Th. 122¹.
 Uttini, Fr. 67², 68³, 69, 71, 77³, 79,
 147, 153.

 Vachon, P. 160, 163.
 Vallesi, G. 136.
 Vallotti, F. A. 23, 24.
 Vanhall, J. B. 58², 106, 107⁴.
 Verdi 265.
 Verona, B. 93⁴, 124⁹, 160/63, 165.
 Victor 160.
 Vierling, J. G. 107⁶.
 Vigna (Sängerin) 131.
 Vinci, L. 105².
 Viotti, G. B. 107⁵, 165.
 Virgil 243³, 293.
 Vitalba (Sängerin) 130.
 Vogel, J. C. 306⁵.
 — (Sänger) 85.
 Vogler, A. 306⁵.
 — G. J. (Abt) 23³, 40, 73³, 131¹,
 308¹, 371², 373, 381³, 386.
 Volkmann, H. 108⁴.
 Voltaire 70⁴, 243³, 245, 262¹.
 Vulpius, A. 170, 171⁹.

 Wagenseil, G. C. 107⁴.
 Wagner, R. 11, 50⁵, 207, 289, 325,
 353, 382.
 Walter, J. 143⁵.
 Walter (Sängerpaar) 143⁶.
 Waltershausen, W. von 337⁵, 381⁴, 383².
 Walther, T. C. 69².
 Warnstedt, von 82.
 Wasenholtz, D. L. 727.
 Wäser 58, 129, 140, 143, 330¹.
 Weber, A. B. 261³.
 — Carl von 33³, 34², 44⁴, 45², 56⁶.
 — Carl Maria von 2, 11, 105³, 112²,
 115, 118⁶, 207, 343, 344¹, 357,
 358, 384, 385.
 Weigl, J. 261³.
 Weinlig, Chr. E. 106, 120.
 Weinmüller 85.
 Weiß, J. A. F. 121, 366, 367.
 Wellander, J. 69², 77, 79⁶, 245.
 Wenzel (Geiger) 113³.
 Werden 105¹.
 Wernicke, G. J. 83, 85³.
 Wessel, J. H. 87.
 Wessel (Sänger) 165⁷.

- Wessely 107⁴.
 Wesström, A. 18, 19, 20, 22, 148¹.
 Westenholtz, K. A. F. 124.
 Westphal 133¹, 139².
 Wetzel, S. 135.
 Wezel, J. K. 61¹.
 Wiel, T. 7², 25⁵, 324⁵, 37⁵, 38², 41⁹,
 42³, 5, 202², 317¹ (vgl. auch Teil II).
 Wieland 94³, 367, 368.
 Wiemayer, Th. 182⁵.
 Wilms, J. W. 109⁵.
 Winckelmann 59⁷.
 Winkler, G. F. 104, 173.
 Winter, P. v. 1¹, 110, 308¹.
 Winther (Sängerin) 156.
 Wirl 48.
 Wolf, E. W. 124.
 — J., 367².
 Wolff, E. G. 107⁶.
 Wolfstieg, A. 58³.
 Wotquenne, A. 23⁸, 24¹, 142².
 Wranitzky 109⁵.
- Xaver, sächs. Prinz (1763—68 Ad-
 ministrators) 28.
 Young, E. 366.
 Zarlino, G. 24.
 Zanetti, A. 54⁶.
 Zeibig 174.
 Zelande, J. 147.
 Zelenka, J. D. 50⁵, 51.
 Zelter 121.
 Zibet, C. B. 69², 77.
 Ziegler, B. 184², 209¹.
 Zielche, H. H. 102.
 Zinck, O. C. 86¹.
 Zingg, A. 62.
 Zinke, Fr. 50¹.
 Zinzendorf, Graf von 66¹, 91^{1f}, 162¹.
 Zschiedrich 63², 117¹.
 Zumsteeg, J. R. 139¹.

Berichtigungen.

- S. 9, Zeile 7 v. o. lies: Hauptstätten.
 S. 21, Zeile 6 v. u. lies: Ferrandini. Anm. 6 ebenda ist auf S. 22 zu beziehen.
 S. 24, Anm. 4 lies: Siehe Anh. B I.
 S. 32, Anm. 6 lies: *li viene . . . , rispettiva . . . , ricercarsi*.
 S. 55, Anm. 2 lies: Reichard.
 S. 59, Anm. 7 lies: Winckelmann.
 S. 85, Zeile 12 v. o. lies: der Aufwand.
 S. 87, Zeile 8 v. o. lies: »Kjærlighed«. Ebenda, Zeile 13 v. u. ist Anm.-Ziffer 5 zu ergänzen.
 S. 91, Anm. 3 lies: *a été*.
 S. 98, Anm.-Ziffer 3 gehört hinter »erlitten hätte«, Zeile 8 v. o.
 S. 110, Zeile 15 v. u. lies: des Freundes.
 S. 113, Anm. 3 bzw. 6 lies: den Kapellmeister bzw. *à Madame*.
 S. 133, Zeile 10 v. o. lies: S. 74 (statt 744).
 S. 151, Anm. 2, hinter Grandaur fehlt: Chronik des k. Hof- und Nationaltheat. in München.
 S. 152, Anm. 2 lies: Aumont. Am Schluß des Haupttextes fehlt Anm.-Ziffer 6. Zeile 7 v. u. lies: gjordt.
 S. 192, Zeile 15 v. u. lies: in Ausdehnung (statt und . . .).
 S. 228, erstes Notenbeispiel, vorletzter Takt: der Punkt hinter *g* ist zu entfernen.
 S. 235, Zeile 7 v. o.: hinter »Schlußabschnitten« fehlt ein Komma.
 S. 294, Zeile 6 v. o. lies: Chi.
 S. 320, erstes Notenbeispiel lies: *molto* (statt *moto*).
 S. 325, Anm. 1 gehört als letzte Anm. auf S. 324 (zu: Im besonderen »Medea«).
 S. 336, Zeile 6 v. u. lies: Nordenopern.
 S. 366, Zeile 2 v. u. lies: diejenige.
 S. 376, Notenbeispiel »Vater unser«, Takt 4: vor der vierten Note im Baß fehlt das *h* (*g*!).
 S. 381, Zeile 7 v. o. lies: Takt 15 (statt 10).
 S. 391, Zeile 12 und 16 v. o. lies: *però* bzw. *profondo*.
 S. 394, Brief b) lies: *del Liceo*.
 S. 395, Zeile 15 v. o. lies: *di Roma*.
 S. 404, Zeile 10 v. u. lies: *qui*.

In einzelnen Fällen ist Alströmer statt Ahlströmer zu lesen (besonders S. 76), sowie Gustaf statt Gustav (S. 67², 154¹ und Seitentitel 415).

Auf S. 76 ist fälschlich Fredrik Sam. Silverstolpe (über diesen vgl. S. 403¹) als späterer Direktor des Stockholmer Theaters bezeichnet. Es ist das vielmehr auf den zuvor genannten Anders Fredrik Skjöldebrand zu beziehen, den Verfasser des Schauspiels »Hermann von Unna« (Musik von Vogler). Dieser And. Fredr. Skjöldebrand dürfte doch wohl in Naumanns zweitem Brief an Per Frigel gemeint sein, nicht dessen Vater Erik Skjöldebrand (wie S. 406¹ angenommen wird). Vgl. II. Hofberg (Svenskt Biogr. Handlexikon) und Dahlgren (Stockholms Theatrar, S. 414).

Der unter Anhang B II veröffentlichte Brief führt, nach Mitteilung des Herrn G. Kinsky, das Datum: 10. August (nicht 18. Aug.).

Ferner ist in Notenbeilage Nr. XXIV, Takt 1, in der Bratsche *c* zu lesen (statt *es*). Notenbeilage Nr. XXV, Takt 1 und 3, letztes Achtel in der II. Oboe: *f*.

Notenbeilagen.

I

Solimano I. Akt, 5. Sz.

Arie des Soliman, Gesangspart des ersten Theiles des Hauptsatzes (= I, A.).

Violino I.

[V]

Di fer - ro ar-di - to ar-ma - - - - to il

brac-cio invit-toe for-te il brac-cio invit - toe

for-te, e-san-gue al suol sve-na-to al

suol sve - na-to l'em - - - pio ca - der do -

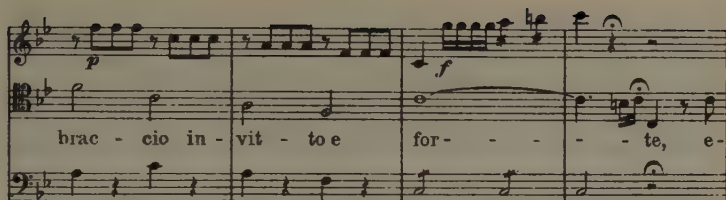
vrà [N] [N1] l'em-pio cader dov-rà.

p *f* *p*

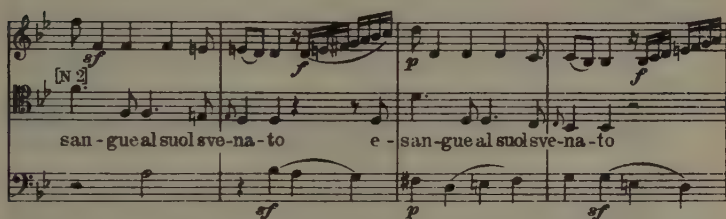
p

l'em - pio l'em-pio ca - der do - vrà. Di [Über-

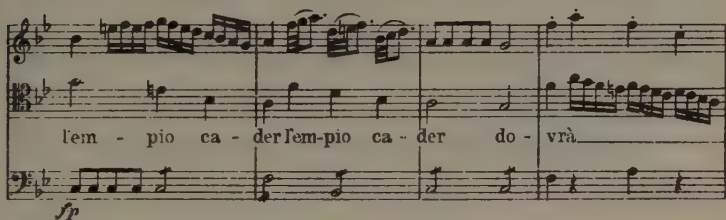
leit. zu N 2] *p* *f* *p* *f*
fer - ro ardi-to ar-mo-to il brac-cio invitto e for-te il



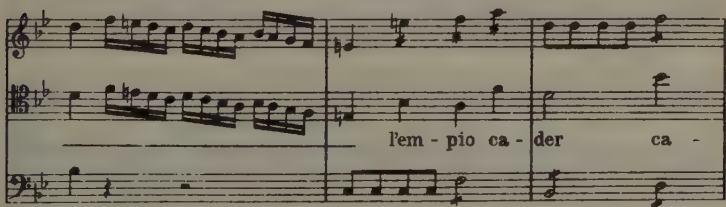
brac - cio in - vit - to e for - - - - te, e-



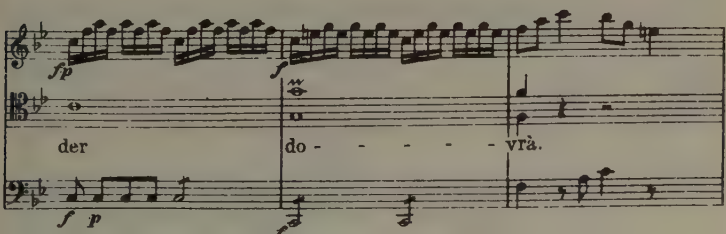
san - gue al suo lve - na - to e - san - gue al suo lve - na - to



l'em - pio ca - der l'em - pio ca - der do - vrà



l'em - pio ca - der ca -



der do - - - - vrà.

II

La Clemenza di Tito II. Akt, 6. Sz.

(vom Vokaleinsatz an.)

Andante.

(Oboe.)

con sordini
p

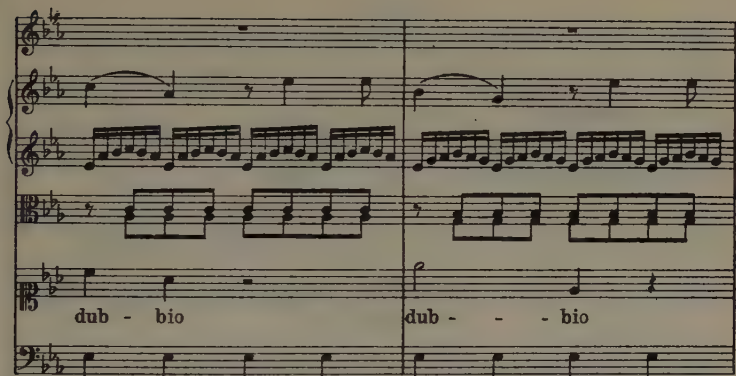
simile

Sesto.

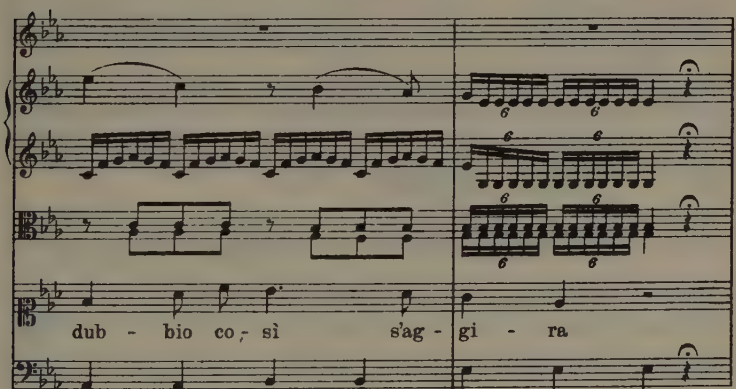
Frästu - pido e penso - so

p

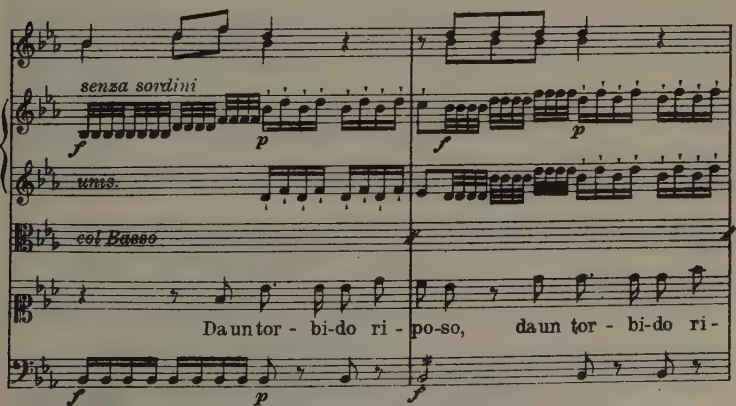
dub - bio co - sì sag - gi - ra,



First system of the musical score. It features a vocal line in the alto register with lyrics "dub - bio" and "dub - - - bio". The piano accompaniment includes a right hand with a flowing sixteenth-note melody and a left hand with a steady eighth-note bass line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.



Second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "dub - bio co - sì" and "s'ag - gi - ra". The piano accompaniment features more complex sixteenth-note patterns in the right hand, some marked with a "6" (sextuplet). The left hand maintains a consistent eighth-note bass line.



Third system of the musical score. The piano part includes dynamic markings *f* (forte) and *p* (piano). The vocal line has the lyrics "Dauntor - bi-do ri - po-so," and "daun tor - bi-do ri -". The system concludes with a double bar line. The piano accompaniment continues with intricate sixteenth-note figures.

po-so chi si de-stò tal' or. Frà

stu - pi-do e pen-so - so

dub - bio co - sì sag - gi - ra co-sì sag-gi-ra

III

Solimano III. Akt, 3. Sz.

Aus der Arie des Soliman „Vedo l'ombra“ von den Schlußtakten des Mittelteils an.

(Corni.)

(Oboe.)

p *p cresc.* *f*

p cresc. *f*

p *f p* *cresc.* *ff*

e m'uc - ci - de spie - ta - to do - lor e miuc -

Deo l'ima

p *f* *p*

unis. *p*

c. Basso

ci - despie - ta - to do - lor, spie - ta - to do - lor.

p *f* *p*

[Reprise]

c. Basso

sf *p*

Ve - do l'ombra del fi-glio inno-cen-te che mi-

sf *f*

unis.

naccia, mi chiama ti-ran-no che mi nac-cia, mi chiama ti-ran-no.

Musical score for the first system, measures 1-4. The score includes staves for piano accompaniment and vocal parts. Dynamics include piano (*p*), piano forte (*fp*), and sforzando (*sf*). The lyrics are "Che tor-men-to, che bar-baro af-fan-no che tor-men-to, che bar-baro af-".

Musical score for the second system, measures 5-8. The score includes staves for piano accompaniment and vocal parts. Dynamics include piano (*p*), piano forte (*fp*), and sforzando (*sf*). The lyrics are "fan-no che bar-ba-ro, bar-baro af-fan-no."

deh ces - sa-te non tan - to tor-mento non

tan-to tor-men - - - - - to,

IV
Solimano II. Akt, 4. Sz.
Beginn der Arie der Persane.

Allegro di molto.

Corni in Es.

Oboe.

Violini.

Viole.

Persane.

Basso.

fp

unio.

f

f

p

Sap - pi... che af - fan - no è il

mi - o, sen - ti... mà no... vor - re - i...

p

fug - gi dagl' oc - chi mie - i, nò non ti deg-gio a -

mar, nò non ti deg-gio a - mar.

V

Solimano III. Akt, 4. Sz. Cavatina.

Hauptteil unter Weglassung des Vorspielritornells.

Andante. *g*

(Corni.)

(Flauti.)

p

c. Basso

Selimo.

La sposa. l'a-mante deh cer-ca dov' è, deh cer-cadov'.

col arco

p

è. Che vi-vo cos-tan-te tu dil-le per me, tu

Musical score for the first system, featuring vocal and piano parts in G major. The vocal line (soprano and alto) consists of quarter and eighth notes. The piano accompaniment includes a flowing eighth-note melody in the right hand and a bass line in the left hand. The lyrics are:

dil - le per me, che vi - vo cos - tan - te tu dil - le per me,

Musical score for the second system, continuing the vocal and piano parts. The piano part features triplets and dynamic markings such as *p* (piano) and *fp* (fortissimo). The lyrics are:

si tù dil - le, tù dil - le per mè —————, tu

Musical score for the first system. The score includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor/Bass) and instrumental parts (Piano, Violins, Cellos/Double Basses). The lyrics are: *dil - le per mè, tu dil - le per mè, tu*. The instrumental parts feature complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The vocal parts have a melodic line with some rests. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time.

Lyrics: *dil - le per mè, tu dil - le per mè, tu*

Instrumental markings: *po f* (piano forte)

Musical score for the second system. The score continues the vocal and instrumental parts from the first system. The lyrics are: *dil - le per mè.*. The instrumental parts continue with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The vocal parts have a melodic line with some rests. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time.

Lyrics: *dil - le per mè.*

Instrumental markings: *c. Violini* (cello Violini), *pizz.* (pizzicato)

VI

Solimano III. Akt, 6. Sz.

Moderato.

Oboe. *c. Violini*

Violini. *[α]* *f p f p*

Viole.

Persane.

Basso.

[β] *Solo* *p* *V*

f p f p *p* *c. B.* *p*

c. Violini

pò f

c. B.

Che in-te-si, il reo Tiranno dunque uccise il mio

f

p

c. B.

ben?... Ca-ro Se-li-mo, tu per es-ser-mi fi-do moris-ti al-

c. B.

fin. Nu-mi del Cie-lo, e vo-i im-pla-

ca-bi-li fu-ri-e, oh Di-o! che fa-te? che vi trat-tie-ne? il reo tirans ve-

nate. Ah che dogni ven-

detta la perdita è maggior.

pò f
sf
c.B.
sf
 Ombra ado-ra-ta del ca-ro I-do-lo

Adagio.

p
ord. fp
fp
 mi-o. ne'mu - tior-ro-ri de' re-gni di sot-ter-ra ti segui-rò fe-

c.B.
 del.
 accogli intanto, se qui intorno tag-

giri, i pianti del-la sposa e i suoi so-spiri.

VII

Solimano Marcia.

Maestoso.

Timpani
D A.

Trombe D.

Corni D.

Oboe.

Violini.

Viole.

Basso.

VIII

Solimano

Aus dem Quintetto des II. Aktes.

Allegro.

Corni in B.

Oboe.

Violini.

Viole.

Selimo.

che van-to ti-ran-no, che bar - ba - ro

Persane.

che van-to ti-ran-no, che

Persina.

che

Zanghire.

Solimano.

Basso.

The musical score is written for a full orchestra and a vocal quintet. The instrumental parts include Corni in B, Oboe, Violini, Viole, Zanghire, and Basso. The vocal parts are for Selimo, Persane, Persina, Zanghire, and Solimano. The lyrics are in Italian. The score is divided into three measures. The first measure shows the beginning of the piece with the tempo marking 'Allegro.' and the key signature of B-flat major. The second measure contains the vocal entry for Selimo and Persane. The third measure continues the vocal and instrumental parts.

Musical score for a vocal and piano piece. The score consists of 12 staves. The first four staves are for the piano accompaniment, and the last eight staves are for the vocal line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked *cresc.* (crescendo). The vocal line includes lyrics in Italian.

bar - ba - ro cor, che van-to ti - ran - - - no, che
 bar - ba - ro bar - ba - ro cor, che van-to ti - ran - - -
 vanto ti-ranno, che bar - ba - ro bar - ba - ro cor, che vanto ti-
 che vanto ti-ranno, che bar - ba - ro bar - ba - ro
 non cu-ro l'af-fan-no d'un per - fi - do

bar - ba - ro cor, che bar - ba - ro cor, che

- - no, che bar - ba - ro cor, che bar - ba - ro

ran - - - - no, che bar - ba - ro bar - -

cor, che van - to ti - ran - - - - no, che bar - ba - ro

per - - fi - do cor, d'un per - - - - fi - do

Musical score for a vocal and piano ensemble. The score includes vocal parts with lyrics and piano accompaniment with dynamic markings.

Dynamics: *p*, *f*, *sf*, *fp*, *fp*

Lyrics:

bar-ba-ro cor.
 bar-ba-ro cor.
 - ba-ro cor.
 ba - ba-ro cor.
 per-fi-do cor.
 In - deg-no!

Selimo:
 Ah padre!

Musical notation includes staves for vocal parts and piano accompaniment, with various notes, rests, and dynamic markings.

IX

Le nozze disturbate II. Akt, 3. Sz.

Aus der Arie des Crisanto.

Moderato.

Corn in F.

Oboi.

c. Violini

Fagott.

Violini.

unis.

Viola.

Crisanto.

Basso.

c. Viol.

c. Viol.

c. B.

unis.

c. Basso

Viol. I
Viol. II
c. Basso
uno.
c. Basso
c. Basso

und:

p soli
p
p
p

E co - sa mia Ni - net - ta: que -

Musical score for the first system, measures 1-3. The score includes vocal parts and piano accompaniment. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *pò f*. The lyrics are "gioc-chi di ci-vet-ta non de-via lei gi-".

Musical score for the second system, measures 4-6. The score includes vocal parts and piano accompaniment. Dynamics include *f*, *p*, and *c.B.*. The lyrics are "rar, non de-via lei gi-rar."

X

Le nozze disturbate II. Akt, 9. Sz.

Aus der Arie der Lisetta.

Presto.

Corni in G.

Flauti.

Violini.

Viole.

Lisetta.

Basso.

p

Suo-ni la Tromba sul bel mat-ti - no

und:

p

f

p

f

suo-ni la Trom - ba sul bel mat-

ti - no, si sen-tail se - gno del Tam-bu - ri - no,

XI

Amphion 1.Sz.

Adagio. *Andante.*

Violini.

Almira.

Basso.

Ach Amphion du kamst,

ganz Sanftmuth, ganz Sanftmuth, hol-de Mil-de,

dein Sang, dein Sang durch-drang mein Herz!

XII

Cora II. Akt, 3. Sz.

Alonzo. Cora

Ich soll dein Retter sein. So entra in Cadenza

Allegretto.

Violini.

Viole.

Flauti.

Fagotti.

Cora.

Basso.

komm mich zu be-wahren! ent-führ' mich den Ge-fah-ren!

wohl mir, daß ich dich fand, wohl mir, daß ich dich fand.

p *sfz*

XIV

Gustaf Wasa II. Akt, 6. Sz.

Retraiten på Theatern¹⁾Clarinetti
e Pifferi
in D.Trombe
in D.

Timpani.

Violini.

Viole.

Flauti.

Corni in D.

Gustaf.

Bassi.

piano

Rec: (a tempo)

Om - si - der får jag då ett o - be -

hindradt lopp åt mi - na quäf - - da tå - - rar gif-va.

f smorzando

Fagotto.

First system of musical notation, featuring piano accompaniment with multiple staves. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte).

Second system of musical notation, including vocal lines and piano accompaniment. The text "Grym-ma sorgs-na kla-go-skri, som på" is written below the vocal line. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte).

(senza Fag.)

Fag. I.

Il. c. Basso.

Third system of musical notation, featuring piano accompaniment and vocal lines. The text "nytt i hjer-tat vä-ckas-ach! hur gruf-ligt ro-pen. I: Bö-dell" is written below the vocal line. Dynamic markings include *p* (piano), *f* (forte), and *se marc.* (sempre marcato).

må din själ för-skrä-ckas! Skall din hand, hvad ra - se-

ri! med en mo - ders mord be-flä - ckas?

Gustaf Wasa I. Åkt, 8. Sz.

Allegro.

Violini.

Viole.

Corni in F.

Christinau
Cecilia.

Margaretha
u. Anna.

Basso.

p *pp* *p* *pp*

Du Vål - nad af en vör - dad maka! I Skuggor

Du Val - nad af en vördad maka! I Skuggor

pp

XVI

Gustaf Wasa II. Åkt, 1. Sz. „Hymn“

Andante.

Viole.

Clarinetto.

Corni
in Es.

Fagott.

Gustaf.

p

Äd-la

XVII

Gustaf Wasa I. Akt, 9. Sz.

Con moto.

Violini.

Viole.

Clarinetto.

Corno I Es.

Fagotti.

Christina.

Basso.

solo

solo

solo

fp

fp

fp

Ney, des-sa plig - ter gå för - vi-da,

fp

XVIII

Gustaf Wasa I. Akt, N° 7 Trio (En pas de quatre).

Adagio (Minore).

Violini.

Viole.

Flauto.

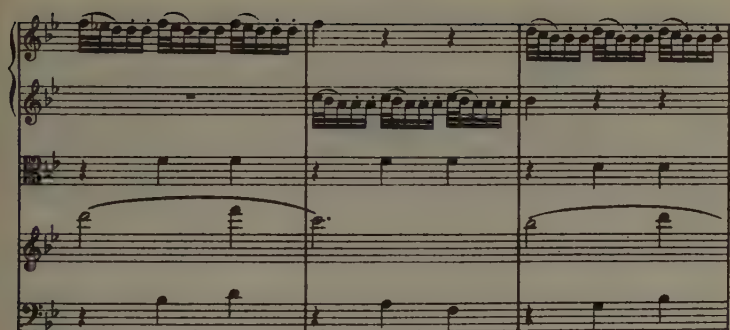
Basso.

p

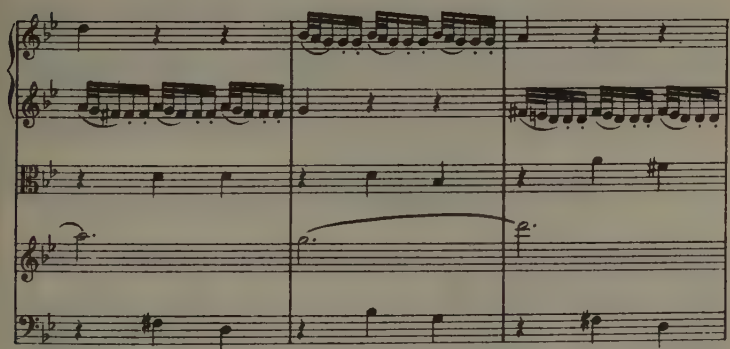
pizz.

Solo

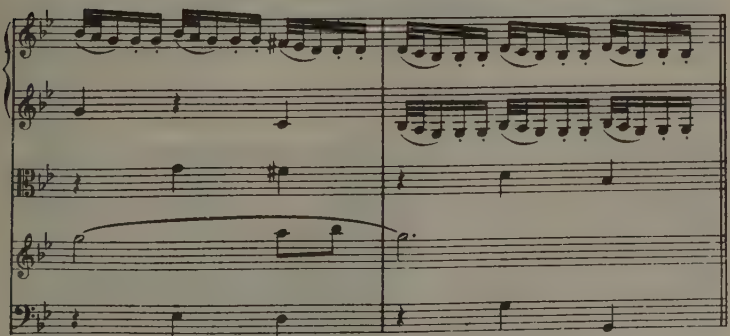
pizz.



The first system of musical notation consists of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The bottom three staves are in bass clef with the same key signature. The first staff features a continuous eighth-note pattern in the first measure, followed by a whole rest in the second measure, and another eighth-note pattern in the third measure. The second staff has a whole rest in the first measure, followed by eighth-note patterns in the second and third measures. The third staff contains a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff has a long melodic line spanning the first two measures, ending with a half note in the third measure. The fifth staff provides a steady eighth-note accompaniment.



The second system of musical notation also consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef, all with a key signature of two flats. The first staff has a whole note in the first measure, followed by eighth-note patterns in the second and third measures. The second staff features eighth-note patterns in the first two measures and a more complex eighth-note pattern in the third measure. The third staff continues the eighth-note accompaniment. The fourth staff has a long melodic line spanning the first two measures, ending with a half note in the third measure. The fifth staff provides a steady eighth-note accompaniment.



The third system of musical notation consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef, all with a key signature of two flats. The first staff has eighth-note patterns in the first two measures and a more complex eighth-note pattern in the third measure. The second staff has a whole note in the first measure, followed by eighth-note patterns in the second and third measures. The third staff continues the eighth-note accompaniment. The fourth staff has a long melodic line spanning the first two measures, ending with a half note in the third measure. The fifth staff provides a steady eighth-note accompaniment.

XIX

Gustaf Wasa III. Akt, 3. Sz.

Violini. *unis.* *cresc*

Viola.

Trombone I.

Trombone II.

Trombone III.

Bar - bar! Fly och bäf - - -

Bar - bar! Fly och bäf - - -

Clarinetto I.

Fagotto I. *c. arco* *cresc.*

solo

Timpano.

va.

va.

Sten Stures skugga.

0

Fagotti.

Du! hvarsty - ran - ni, et o - hördt me - del fan, at

öf - ver dö - dens gräns din vil - dagrym - het

sträcka: Kän skug - gan af en Rid - dersman hvars kal - lastoft du

sökt at skym - fa och be - flä-cka!

XX

Gustaf Wasa III. Akt, 9. Sz.

Marche pâ Theatern = { ||

Violini.

Viole.

Clarineti.

Trombe.

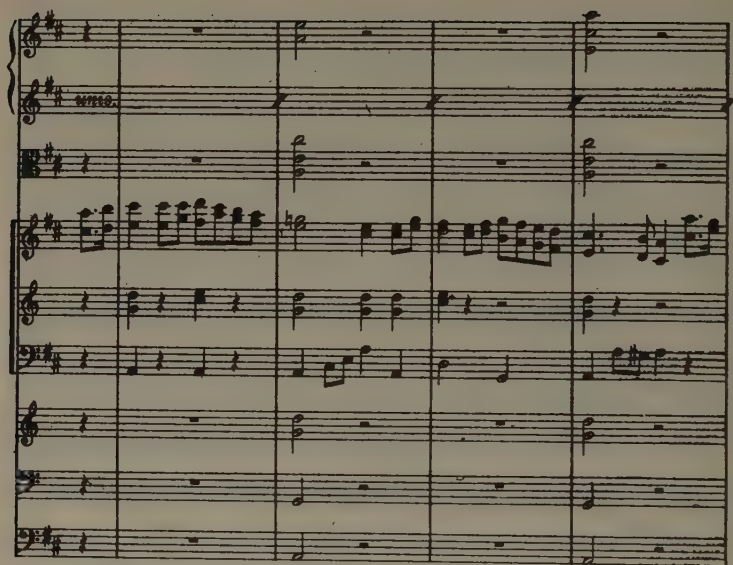
Fagotto.

Trombe.

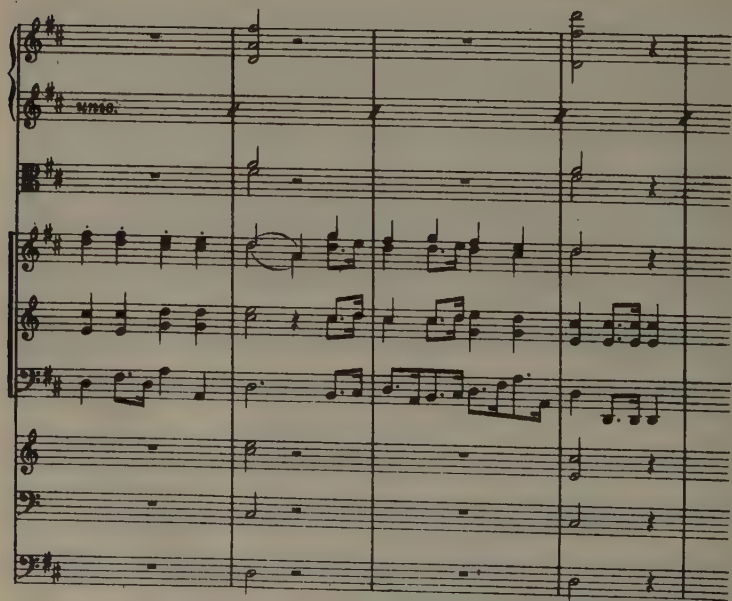
Timpani.

Basso.

The musical score is written for a full orchestra. The top system includes parts for Violini (Violins), Viole (Violas), Clarineti (Clarinets), Trombe (Trumpets), Fagotto (Bassoon), Trombe (Trumpets), Timpani (Timpani), and Basso (Bass). The bottom system includes parts for Violini (Violins), Viole (Violas), Clarineti (Clarinets), Trombe (Trumpets), Fagotto (Bassoon), Trombe (Trumpets), Timpani (Timpani), and Basso (Bass). The music is in 3/4 time and features a variety of instruments playing in unison and harmony. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation markings such as *acc.* and *a 2*.



First system of a musical score. It consists of nine staves. The first two staves are grouped by a brace on the left and are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The third staff is in bass clef with the same key signature. The fourth staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The fifth staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The sixth staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The seventh staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The eighth staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The ninth staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music features various notes, rests, and a melodic line in the fourth staff.



Second system of a musical score. It consists of nine staves. The first two staves are grouped by a brace on the left and are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The third staff is in bass clef with the same key signature. The fourth staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The fifth staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The sixth staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The seventh staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The eighth staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The ninth staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music features various notes, rests, and a melodic line in the fourth staff.

XXI

Orpheus I. Akt, 1-2. Sz.

Allegro con brío.

Adagio.
En sörge Mu-

Violini.

Viole.

Obol.

Corni
in G.

Hersilia.

Fagotti
e Basso.*c. Basso**c. Violini*

Ob. e Clarinetti

Fag. e Tromb.

sik höres langt borte.

The musical score consists of two systems. The first system includes staves for Violini, Viole, Obol., Corni in G, Hersilia, and Fagotti e Basso. The second system includes staves for Hersilia, Fagotti e Basso, and a vocal line. The vocal line has the lyrics "sik höres langt borte." and "Hvad hö-rer jeg!". The music is in 2/4 time and features various instrumental textures and vocal entries.

Musical score for the first system. The score is written for piano and voice. The piano part consists of three staves (treble, middle, and bass clefs) and three staves (treble, middle, and bass clefs). The vocal part is written on a single staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked *p* (piano) and *f* (forte). The lyrics are: "Hvem kommer der?"

Musical score for the second system. The score is written for piano and voice. The piano part consists of three staves (treble, middle, and bass clefs) and three staves (treble, middle, and bass clefs). The vocal part is written on a single staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked *p* (piano). The lyrics are: "For hvem er denne sørg Pragt be- stemt? Ah, for Ey-ri-dice. For hendes"

Maner at for-so-ne. Jeg selv, med Fak-len i min Haand vil bland mig blandt

dem, Ei for at of-fre hen-de; Men stø-vet end at ban-de.

Anden Scene. Hersilia. De Paarørende, Præster.

Violini.

Oboi e Clarinetti.

Flauti.

Corni in B.

Fagotti e Trombone.

Bassi.

pizz.

pizz.

tr

Flauti soli

p senza Trombone

und:

c. Violini

senk med Tröst, med Tröst dig til os

1.2.Fag.

Basso.

Un poco piu di moto.

Corni in E la fà.

ned!

Den ypperste Præst:

Mör - - kets

Hers-kere! Böy-er e - ders Ö - re! aengstet Raab at

hö - re, og lad Lind - ring skee, og lad Lindring

mus.

skee, Böy - er e-ders Ö - re, Mörkets Hers - - -

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. It begins with a piano introduction in the right hand, marked 'mus.', consisting of a continuous eighth-note pattern. The vocal melody enters in the first measure with the word 'skee,'. The bass line provides a simple harmonic accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

- kere! og lad Lind - ring skee, og lad Lind - ringskee.

p

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The vocal melody continues with the words '- kere! og lad Lind - ring skee, og lad Lind - ringskee.' The piano accompaniment in the right hand features a melodic line with a crescendo leading to a piano (*p*) dynamic. The bass line continues with a steady accompaniment. The system concludes with a piano (*p*) marking at the bottom.

XXII

Medea II. Akt, 1. Sz.

Violini.

Viole.

Flauti.

Oboi e Clar.

Corni in Es.

Fagotti.

Timpani.

Jasou.

Bassi.

|| via.

Takt 1!

Fis-chi il ven - to la tem-pestà

XXIII

Protesilao I. Akt, 6. Sz.

Recit.

Violini.

Viole.

Oboi.

Flauti.

Corni in C.

Timpani.

Trombe C.

Mercurio.

Basso.

Mi-se-ro Pren-ce! ei dor-me,

ma veglia il suo do-lor. Più non si tardi, l'oppresso

This system contains measures 1 through 3 of the musical score. It features a grand staff with piano accompaniment and a vocal line. The piano part includes a right-hand melody with eighth-note runs and a left-hand bass line. The vocal line enters in measure 1 with the lyrics 'ma veglia il suo do-lor.' and continues through measure 3 with 'Più non si tardi, l'oppresso'.

cor da co-sì ria tempe-sta a con-so-lar, Pro-te-si-

This system contains measures 4 through 6. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The vocal line resumes in measure 4 with the lyrics 'cor da co-sì ria tempe-sta a con-so-lar,' and concludes the system in measure 6 with 'Pro-te-si-'. The system ends with a double bar line.

lo scuote
la-o, ti des-ta!

f coll'arco

c. Violini

c. Violini

p

c. Violini

c. Violini

c. Oboi

Protes.
Che ascol-ta-il chi mi chia-ma?

p

XXIV

Protesilao I. Akt, 5. Sz.

Andante con moto.

Violini. *con sord. p*

Viole. *p*

Flauti. *p*

Corni in F. *p*

Fagotti. *p*

Protesilao. *pizz.*

Basso. *pizz.*

E-ri-fi-le, o-ve se-i? E-ri-fi-le, o-ve

This system contains the first four measures of the musical score. It features staves for Violini, Viole, Flauti, Corni in F, Fagotti, Protesilao, and Basso. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The tempo is 'Andante con moto'. The Violini part is marked 'con sord. p' and the other instruments are marked 'p'. The vocal parts (Protesilao and Basso) have the lyrics 'E-ri-fi-le, o-ve se-i? E-ri-fi-le, o-ve'.

se-i? do-ve, do - - - ve fag-gi-ri?

This system contains the next four measures of the musical score. It continues the instrumental and vocal parts from the first system. The vocal parts (Protesilao and Basso) have the lyrics 'se-i? do-ve, do - - - ve fag-gi-ri?'. The instrumental parts continue with their respective melodic and harmonic lines.

XXV

Protesilao I. Akt, 5. Sz.

Larghetto. *pizz.*

Violini.

pizz.

Viola.

pizz.

Flauti.

pizz.

Oboi.

soli

Clarineti.

Corni in F.

Fagotti.

Coro.

Quid importuna cu-ra, dal ri-o velen si-cu-ra la pa-

Violoncello.

pizz.

Basso.

XXVI

Amore Giustificato 3. Sz.

Schluß des Terzetts und Verwandlung.

Andantino.

Violini. *p* *pp*

Viole. *p* *pp* *Soli*

Flauti.

Oboi. *pp*

Corni. *pp*

Fagotto.

Venere. Ad-di - o! (partono)

Flora. Ad-di - o!

Fromino. Ad-di - o!

Basso. *p* *pp*

p

pizz.

Soli
c.arco

Viole.

tutti.

p

Fagotti.

p

pizz.

Violoncelli.

c.arco

p

Detailed description: This is a page of a musical score, page 58. It features staves for Violins (Violins I and II), Violas, Basses (Basses I and II), and a section for Fagotti (Bassoons) and Violoncelli (Violoncellos). The Violins and Violas parts begin with a piano (*p*) dynamic and a pizzicato (*pizz.*) instruction. The Basses part has a *tutti.* marking. The Fagotti and Violoncelli parts also start with a piano (*p*) dynamic. A *Soli c.arco* (Solo arco) instruction is placed above the Violins and Violas staves. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Violini.

Viole.

Scena IV. La Scena rappresenta l'orrido quadro della più rigida stagione dell'anno.—A destra monte praticabile, ricoperto di Neve, e sparso d'arbori senza foglie. A piedi del monte s'apre ignuda spelonca con acqua gelata, che pende dagli orli superiori dell'imboccatura. Sul davanti ignudi Sterpi.— In distanza Mare. Nevica.—

Fagotti.

Violoncelli.

Basso.

Allegro.

Oboi.

Il Verno, ch' esce dalla Spelonca col orrido Corteggio degli Aquiloni, suoi seguaci.

c. B.

XXVII

La Dama Soldato II. Akt, 11. Sz.

Allegro.

Violini. *p* *f*

Viole. *p* *fp*

Oboi.

Flauti. *p* *f*

Corni in Eb. *fp*

Fagotti.

La Contessa. di ge-lo-sia, di sdegno, io

Lauretta. Ha gon-fio il cor di sde-gno, io tremo, io

Capitano. Ho gon-fio il cor di sde-gno, e tremo, e

Basso. *p* *fp*

tre - mo, io tre - mo tut - ta an - cor! che pe - - na, quell'in -
 tre - mo tut - ta an - cor! tut - ta ancor! chimosse quell' in -
 tre - mo tut - to an - cor! tut - to ancor! chimosse quell' in -

de-gno lasciar ——— colla ri - va-le! di ge-lo - si - a, di

de-gno a un tra-di-men - to ta-le! Hà gonfio il cor di

de-gno a un tra-di-men - to ta-le! Hò gonfio il cor — di

f p *f p* *f p* *Lp* *Lp* *f p*

f *p*

f *sfz* *f* *p*

f *p* *f* *p*

sde-gno io tre - mo tut - ta an - cor, tre - mo

sde-gno e tre - - - mo tut - - ta an - cor, tre - mo

sde - gno e tre - mo tut - to an - cor, tre - mo

p *f* *p* *f* *f* *p*

Musical score for a vocal and instrumental ensemble. The score is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of 12 staves. The first two staves are for a piano (p) and forte (f) section. The third staff is for a bassoon (c. Ober.). The fourth staff is for a cello (c. B.). The fifth staff is for a vocal part (soprano). The sixth staff is for a vocal part (alto). The seventh staff is for a vocal part (tenor). The eighth staff is for a vocal part (bass). The ninth staff is for a vocal part (soprano). The tenth staff is for a vocal part (alto). The eleventh staff is for a vocal part (tenor). The twelfth staff is for a vocal part (bass).

Lyrics:

tut - ta an - cor ———, tre - mo tre - mo
 tut - ta an - cor. tre - mo
 tut - to an - cor. tre - mo

Dynamics: *p* (piano), *f* (forte).

tut - ta, tut - ta an - cor.

tut - ta, tut - ta an - cor.

tut - to, tut - to an - cor.

♠
folgt erwei-
terte Wieder-
holung von ♠
an!

XXVIII

La Dama Soldato II. Akt, 9. Sz.

Allegro.

Violini.

Viole.

Oboi.

Corni in G.

Sergente.

Sù can - tiam, facciamo chias - so, sù cantiam, fac -
Sù can - tiam, faccia - mo chiasso, oh -

Coro.

Sù cantiam facciamo

Sù can - tiam, faccia - mo

Bassi.

Sù cantiam, facciamo

XXIX

Aci e Galatea II¹ (Beginn des Cyklopenständchens.)

Violini.

Viole.

Flauti piccoli.

Corni in G.

Corni e
Timpani in G
et D: sul Teatro.

Corno di Basso col Timpano

Bassi.

XXX

Aci e Galatea II. Akt, 14. Sz.

Adagietto.

Violini.

Viole.

Flauto.

Clarinetto
in B.

Corni in Es.

Fagotti.

Galatea.

Basso.

Soli

p

Solo

Violoncello.

This system contains the first four measures of the musical score. The instruments listed on the left are Violini, Viole, Flauto, Clarinetto in B, Corni in Es, Fagotti, Galatea, and Basso. The tempo is marked 'Adagietto'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The strings (Violini, Viole, Flauto, Clarinetto in B, and Violoncello) are mostly silent, indicated by rests. The Corni in Es play a melodic line starting in the second measure, marked with a piano (p) dynamic. The Fagotti and Basso play a rhythmic accompaniment. The Galatea part is also silent.

This system contains measures 5 through 8 of the musical score. The instruments listed on the left are Violini, Viole, Flauto, Clarinetto in B, Corni in Es, Fagotti, Galatea, and Basso. The tempo is marked 'Adagietto'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The strings (Violini, Viole, Flauto, Clarinetto in B, and Violoncello) are mostly silent, indicated by rests. The Corni in Es continue their melodic line, marked with a piano (p) dynamic. The Fagotti and Basso continue their rhythmic accompaniment. The Galatea part is also silent. The system ends with the text 'Dol - ce og - Tutti'.

get - to og-get - to del mio a-mo-re ah per sem-pre io

dolce *Soli* *dolce*

dolce *p*

Fag. 2 c. Basso

ti per-de-i: Sventu-ra-ti sven-tu-ra-ti affet-ti

f *p*

dolce

f *p*

mi-ei! non mi re-sta che spe-rar

f *simile*

simile

p

non mi re-sta che sperar. Fremo e

p *simile*

p *p* *p*

pe - no, av - van - po e ge - lo, mi con-

p

fon-do. Son smar - ri - ta, mi con-fon-do --- Son smar-

dolce

dolce

c. Basso.

ri - ta!

Ah che un pe-so è ques-ta

Solo

Solo

vi - ta, ah che un pe-so è questa vi - ta, crudo as-sa-i da soppor-

tar. Anche un pe-so è questa vi - ta, crudo as-

c. Basso.
a piacere
 sai — da sop-por-tar. — Dol-ce ogget - to

ML410. N38A48 1970



a39001



003001495b

8/71

